G. FRACCAROLI

L'IRRAZIONALE NELLA LETTERATURA



PICC. BIB. DI SCIENZE
MOD. F.LLI BOCCA ED.
N.° 76



L'IRRAZIONALE NELLA LETTERATURA

GIUSEPPE FRACCAROLI

L'IRRAZIONALE

NELLA

LETTERATURA





TORINO
FRATELLI BOCCA EDITORI
MILANO - ROMA - FIRENZE

1903



Torino — Vincenzo Bona, Tip. delle LL. MM. e dei RR. Principi (9322)

AL LETTORE

Non bisogna essere ostinati. Il titolo di questo libro e quando l'ho concepito, e finchè l'ho scritto e dopo che l'ho finito, era e doveva essere non già l'*Irrazionale nella letteratura*, come è stampato sul frontispizio, ma l'*Irrazionale nell'arte*. E questo, a dir vero, esprimeva più esatto il mio concetto; infatti il fenomeno che ho preso a studiare non è ristretto e proprio solo dell'arte della parola, ma è caratteristico di tutta l'arte in generale in confronto della scienza; il titolo più comprensivo era perciò anche il più vero. Mi fu fatto osservare per altro, — ed era un dubbio che in fondo sentivo io stesso, — che per tal modo qualcuno poteva esser tratto in inganno. A ragione o a torto, anzi più a torto che a ragione, non solo quando si parla di arte si sogliono intendere esclusivamente le arti plastiche, ma con le arti plastiche di preferenza si suole

confondere persino l'estetica, ed estetica e storia dell'arte si credono volgarmente materie più affini che non estetica e letteratura. Sarà erronea, sarà irragionevole, ma questa concezione è diffusa, è vulgata, e per intenderci bisogna bene che diamo ai vocaboli il senso che hanno nell'uso e non già quello che dovrebbero avere. Ora, poichè la mia tesi l'ho svolta di preferenza su documenti ed esempi tolti da quel campo di studî che mi è meno ignoto, la letteratura, così per eliminare qualsiasi equivoco mi sono lasciato persuadere a restringere il titolo alla letteratura soltanto. È più onesto prometter meno e dar più, che non lasciar credere si abbia a dare di più di quanto si dà veramente.

E questo è tutto ciò che mi restava da dire: soltanto prima di congedarmi dal lettore mi è caro di ringraziare pubblicamente il dottor Paolo Ubaldi e il dottor Angelo Taccone, ottimi e valentissimi scolari miei, che con diligenza, interesse ed affetto veramente filiale, mi aiutarono nella correzione delle bozze di stampa e mi giovarono delle loro assennate ed acute osservazioni.

La domenica delle Palme del 1908.

SOMMARIO



ἀμουσία τὸ πλέον μέρος ἐν βροτοῖσιν
λόγων τε πλῆθος.

[Cleobulo].

I.

1. Tra la dottrina e la pratica non è sempre stata buona armonia; si può dire anzi che armonia perfetta non è stata mai, e qualunque sia di ciò la cagione, è perfettamente inutile l'indugiarsi a versare su di questa sciagura un compianto accademico. Singolare a notarsi è piuttosto, che mentre nel campo della scienza, quanto la scienza è più esatta, più si tende nel tempo nostro a ristabilire e ad esigere tra la teoria e la pratica una rigorosa concordia, in quello delle lettere e delle arti, per lo contrario, si può dire che non mai come ora è stato profondo il dissidio, e, peggio che il dissidio, l'indifferenza. La letteratura viva, quella che rappresenta veramente l'attività artistica e creativa del secolo nostro, si feconda e si svolge in massima parte fuori delle scuole. E fino ad un certo punto questo si capisce. Che i romanzieri e i poeti, in quanto sono romanzieri e poeti, non sieno i più adatti a salir sulla cattedra, non deve far meraviglia, come non fa torto a loro; disposizione e preparazione molto diversa si chiede per questo ufficio e per quello, e l'una e l'altra

di rado si trovano insieme nella stessa persona. E questo è ciò che si intende. Ma poichè infine e gli uni e gli altri trattano la stessa materia, gli uni per produr l'opera, gli altri per ispiegarla, e non possono stare gli uni senza gli altri, non si capisce invece, e si vorrebbe cercar di spiegare, quell'aria, non dirò di sprezzo manifesto, ma di sufficienza che spesso si ostentano reciprocamente i dotti e gli artisti. Non si nega che infatti un artista che sdottori di critica muova, spesso non senza ragione, a pietà i critici dotti: viceversa ad un professore che scriva opere d'arte tocca di peggio, dagli artisti un benevolo compatimento, e dai colleghi la taccia di dilettantismo, la gogna più infame, secondo loro, a cui i dottori solenni si compiacciano di condannare chi profana la gravità della toga. Ed anche questo fino ad un certo punto può andare: quando voi invadete i miei campi, non dovete lagnarvi poi, se io vi faccio il viso dell'armi; e distinguere bene il mio e il tuo è stato sempre il consiglio più utile per vivere in pace a questo mondo. Ma c'è di peggio: c'è un fenomeno psicologico assai più strano, il disprezzo che in generale ostentano i cattedratici per la produzione letteraria contemporanea anche mediocre, anche buona, e l'interessamento che per lo contrario si prendono per la produzione antiquata anche cattiva, anche pessima. È una crudele ingratitudine: quel poetucolo così miseruzzo e così sgangherato, che ora trattate con tanto compatimento, di qui a un secolo o due, se l'andazzo attuale continua, come non accenna affatto di smettere, sarà oggetto delle dottissime ricerche dei nostri posteri, e procurerà a qualcuno di loro e laurea e nomea, come succede ora a noi, quando andiamo a rinvangare le bricconate dei secoli andati, che ci appariscono venerande sotto la polvere delle biblioteche. Se un idiota cinque o dieci

secoli fa non avesse scritto delle cretinerie, un altro adesso non le avrebbe copiate; e come avrebbe potuto fare allora costui a guadagnarsi la cattedra? E se dei Volusi e dei Suffeni si spegnesse la razza, non ne andrebbe forse perduto un materiale prezioso per la carriera dei nostri posteri? Nè creda il lettore che io voglia celiare. Per il filologo seguace rigoroso del metodo buono nulla deve andar trascurato, nè il mediocre, nè il cattivo, nè il pessimo; ogni fatto va messo nella sua giusta luce, ogni opera in rapporto col proprio ambiente; e perciò anche l'indagine sui mediocri e sui cattivi può essere utile: soltanto mi pare che coloro che su coteste frutta ci campano, avrebbero meno di alcun altro il diritto di calpestarle, solo perchè non sieno per anco nè mature nè fradice.

D'altra parte io non potrei neppure affermare (e nessuno, se è possibile, se l'abbia a male) che i critici filologi sarebbero per la produzione moderna i giudici più competenti. Veramente a chi sa pesare con la bilancia dell'orafo i meriti di Eschilo e di Sofocle, l'arte di Virgilio o di Giovenale, lo stile di Tucidide o del Guicciardini, a chi vi sa dire quanti e quali versi sieno interpolati in un canto d'un poeta antico e quanti ne sieno caduti, e quali appartengano al primo interpolatore, quali al secondo, quali al terzo, e vi ricostituisce la prima redazione e la seconda e la terza, e compie altrettali meraviglie, a costui, se l'esperienza del passato può essere ammaestramento al presente, e se il conoscere i fatti e le cose dà assai più sicuro fondamento alla critica che non faccia l'immaginarsele, parrebbe dovesse riuscire molto agevole a preferenza di ogni altro il dare un giudizio, almeno approssimativo, che so io, d'un'ode del Carducci, o d'un romanzo del Fogazzaro o del Rovetta. Infine è arte anche questa, e in quanto è arte, potrebbe essere non inutile il con-

frontarla con l'arte antica; son due varianti dello stesso fenomeno, e la variante che è nota potrebbe servir di lume all'ignota più e meglio assai che non le possan servire i preconcetti arbitrarî della vecchia retorica e della nuova. Eppure invece non se ne immischiano. È compatimento? è disdegno? Non sempre, nè spesso. Per i filologi, ho detto, tutto ha importanza, anche il mediocre, anche il cattivo, anche il pessimo; e insistendo su questa idea, che oggettivamente corrisponde alla verità, ci si avvezza a ritenere indifferenti, e a non saper più distinguerli tra loro, il buono, il mediocre, il cattivo, ed il pessimo. Il filologo perfetto pertanto sa giudicare con perfetta conoscenza sulla materia dell'arte e sulla sua tecnica; sa rifare l'ambiente e mettere in luce le circostanze antecedenti e concomitanti: quanto al giudizio sul merito (ove la passione o i pregiudizi di scuola non facciano velo al raziocinio), ci son tanti secoli che ci han preceduto, s'è tanto vagliato, tanto discusso, ci sono tante buone guide, tante formule tradizionali, c'è la bibliografia, comoda ed unica disciplina cui si attenda sul serio in certe scuole, così che per un uomo prudente è molto difficile sbagliarsi di grosso. Ma a giudicare di un moderno, chi lo sa? Potrebbe darsi anche il caso, che, applicando lo stesso metodo rigoroso, si scoprissero pure nel Fogazzaro e nel Rovetta interpolazioni e lacune e due o tre redazioni diverse; — ed io, per esempio, mi impegnerei, sempre adoperando quel metodo, di trovarcele assai più facilmente che non sieno state scoperte in Omero o in Esiodo. Piuttosto di correre di tali pericoli, è meglio dunque i moderni lasciarli stare.

Certo è anche vero ciò che dice lo Scherillo nella chiusa di un suo sensato discorso (1), che " ogni fenomeno sto-

(1) *I limiti della poesia*, Milano, 1902.

rico, guardato di lontano, si riesce generalmente a possederlo e a comprenderlo meglio, dacchè i contorni ne diventan più netti e precisi. Di mano in mano che si procede nel tempo, alcune fiammelle insolenti che offuscavan la vista si oscurano, alcune effimere vampate si spengono, alcune stelle o lanterne si scoprono lucciole; e rimangon solitarie e sempre più sfolgoranti le luci dei fari. Oltre che con gli anni ogni passione turbatrice del retto criterio sbollisce; la voce dell'avvocato, del partigiano, del complice, del panegirista, del settario, o tace del tutto, o diventa fioca „ ecc. ecc. Questo è verissimo; ma parmi che questo valga più a scusa dei giudizi del così detto colto pubblico, che non di quelli del critico. A che serve la critica, se si dichiara incapace di mettere a nudo la verità? e che merito e che utile c'è a riconoscere la ciarlataneria di un autore morto due o tre secoli or sono, se non si sa o non si vuole riconoscere quella dei ciarlatani d'adesso? Quella là molte volte la riconosciamo oramai da noi soli, senza troppo incomodo di madama critica. — Ci sarà dunque per alcuni rispetti maggiore difficoltà per discernere il vero vicino in confronto del vero lontano; ci sarà della mala fede anche talora per non volerlo vedere, ma io persisto a ritenere che la causa precipua di questa difficoltà e quindi della conseguente prudenza dei grammatici è ben altra. Quando voi mi avete dimostrato con dei dottissimi ragionamenti come e qualmente quel dato squarcio dell'Iliade, poniamo, sia interpolato, o in quel dato luogo ci sia una lacuna, voi non avete da temere se non questo solo, che un altro con argomenti altrettanto dotti venga a sostenervi il contrario. Ebbene, si discuterà. Ma non c'è però punto il pericolo che l'autore risusciti per dirvi — no, caro signore, quei versi son proprio miei come gli altri, e in quell'altro luogo non manca nulla; —

e non è poi neanche probabile che si abbiano a scoprir documenti che mandino all'aria la vostra ipotesi. Coi moderni invece questa impunità non si ammette, e cotesta industria non giova. Chi lo sa? di qui a due o tre mila anni la si potrà esercitare con buon successo, poniamo, sui *Sepolcri* del Foscolo, per dire un'opera che sopravviverà forse ancora, e ci penseranno loro a disfarli, come noi disfacciamo i poemi omerici. Intanto per altro attaccarsi ai moderni è, per molti rispetti, pericoloso, e richiede discrezione e cautela; pericolosissimo poi se si tratta di contemporanei; — e neppur con gli antichi l'affare è sicuro, qualora venga a mancare il sussidio prezioso della bibliografia; ne abbiamo fatto esperienza quando s'è scoperto Bacchilide. Allor che invece dieci, venti, cinquanta hanno espresso il loro giudizio, tu combini, contamini, confondi, correggi, e poi introduci a battagliare l'uno contro l'altro i diversi critici, e purchè abbia una certa prudenza, sei quasi certo di farti onore. E così i commenti si moltiplicano, non tanto per il merito degli autori, quanto per il contagio dei critici stessi; e così su Dante è stata scritta una biblioteca, e sull'Ariosto, che è pure un poeta di primissimo ordine, pochi volumi.

Checchè sia di ciò, quando io penso a questa condizione di cose, mi viene in mente il quesito che si faceva Socrate a proposito di quei filosofi che si occupavano dei fenomeni celesti, se li studiassero per poter poi rifare, occorrendo, la pioggia e il bel tempo per sè e per gli amici, o semplicemente per questo solo, di conoscere con quali leggi la pioggia e il bel tempo si alternano. Il conoscere è già di per sè uno scopo nobilissimo di studio, anche senza il praticare, ma se quelli che conoscono non sono quelli che praticano, e quelli che praticano non sono quelli che co-

noscono, non si vede a che cosa possano approdare di buono e il praticare e il conoscere.

2. Questa sarebbe la conclusione a cui pare di dover venire ragionando diritto; ma innanzi tutto bisognerebbe vedere se questa, che si vende per conoscenza, sia veramente conoscenza, o non soltanto un'opinione, e se la pratica sia una pratica lodevole. Se tali non fossero nè l'una nè l'altra, o fosse l'una sì e l'altra no, non sarebbe in tal caso da augurarsi una discordia anche maggiore della presente? È retta e ragionevole la nostra critica? Ragionevole può darsi che sia; retta mi propongo di mostrare che non è; e il lettore non si sgomenti del paradosso. Se per ragionevole si intende quella critica che è condotta a filo di logica, allora questa qualifica al metodo corrente non la si può in generale negare; purchè per altro si creda essere cosa ragionevole cercar la ragione in quelle cose che alla ragione si sottraggono. Se infatti l'arte è cosa diversa dalla scienza, per quale illazione o per quale estensione di diritto o di buona fede vorremo applicarle il metodo scientifico? Ben è vero, una riserva per le convenienze dell'arte si fa sempre da tutti, ma è più un'ironia che un elogio: quando avete applicato le vostre seste, quando avete esaurito tutte le vostre sottigliezze, quando avete ben tagliato e cincischiato, e vi resta un nodo che non vuole disgropparsi, allora non si cedono già le armi, non si confessa la propria incapacità, allora si ricorre alla imprecisione dell'arte, alla licenza che si può concedere: il costrutto è, che quello è un difetto, uno sproposito, una bestialità, ma che all'artista, poveraccio, lo si può condonare. Ora io affermo che di questi compatimenti il più delle volte l'arte non ha affatto bisogno; non solo quel nodo è insolubile dalle vostre dita, ma anche

sul resto, dove avete cincischiato e potato, avete fatto una fatica improba e inutile. Non era quella la via. Io conosco dei critici valorosissimi, che a furia di studiar Dante non lo ammirano più: ne ho fatto esperienza in me stesso, e mi spiego ora benissimo come, in un certo periodo di tempo, io potessi restar quasi freddo e indifferente e davanti a Dante e davanti a Pindaro, — proprio allora quando esercitavo più intensa sopra di essi l'analisi. La critica razionale ottunde l'entusiasmo, la ragione smorza l'amore: così il medico, che cura onestamente una bella donna, resta impassibile davanti a lei, — a lei che forse gli farebbe perder la testa, quando non c'entrasser di mezzo nè la scienza nè la ragione. Gli è che l'arte vuole amanti e non medici.

Pur troppo invece ora ha più medici che amanti: chi la corregge, chi la consiglia, chi le insegna le buone creanze, chi le predica i buoni costumi; sopra tutto poi la vogliono persuadere ad essere ragionevole e a non fare capricci.

Voltommi per le ripe e per lo fondo,

dice Buonconte a Dante (*Purg.*, V, 127), parlando del proprio cadavere trasportato dalle acque ingrossate dell'Archiano: ma come *voltommi*? L'io di Buonconte era l'anima sua, e nel corpo l'anima non c'era più; doveva dunque dire *voltollo:* non è vero? Questa l'ho sentita io.

Nè gli elogi sono meno razionali delle censure. La buona gente riteneva che la Divina Commedia fosse il più gran poema del mondo, perchè è quello che rappresenta l'umanità viva e vera; vi si cercava una bellezza d'impressione, dunque una bellezza estetica veramente: ora no, esso è grande d'una grandezza filosofica e razionale; ora, per farsi degnamente ammi-

rare, la Divina Commedia deve essere un enimma aggrovigliato, tanto aggrovigliato che passarono sei secoli prima che capitasse al mondo qualcuno adatto a dipanarlo; lì ogni parola deve avere la sua malizia, ogni frase deve rispondere a una chiave, e questa è la bellezza delle bellezze.

E finalmente, facendo la sintesi dei ragionevoli biasimi e dei ragionevoli elogi, ora vi vengono a dire che quell'Iliade, che ha fatto l'ammirazione di tanti secoli, non è che un mostro di poema, un tessuto di assurdità, che solo la buaggine dei nostri vecchi ha potuto prender sul serio. Chi non è persuaso di quel che dico, conchiude per esempio Carlo Lachmann (1) dopo una delle sue solite demolizioni, " il meglio che possa fare è di darsi così poco pensiero delle mie ricerche quanto della poesia epica, perchè egli è troppo debole per capirne qualche cosa „. Naturalmente il correr pericolo di pigliarsi così piano piano dell'imbecille non garba a nessuno, e questo modo di argomentare è per ciò stesso il più efficace per farsi credere sulla parola. Poichè ad un uomo di tanta dottrina la cosa è parsa chiara, io che lì per lì non ho tempo nè erudizione pronta da confrontare e ribattere, io devo credere, altrimenti avete sentito che cosa sarei. E poichè altri novecento novantanove su mille sono nelle stesse mie condizioni, sono dunque novecento novantanove che non fiatano e adorano, senza contare quelli tra loro che, per levarsi anche il più lontano sospetto della minacciata imbecillità, pigliano l'aire per conto proprio, e bandiscono alle altre turbe, esagerandolo, si capisce, e deformandolo, il nuovo verbo. Così il poema bello, genuino, meraviglioso, l'Iliade perfetta è quella che ciascuno si fabbrica per

(1) *Betrachtungen über Homers Ilias* (3ª ed.), pag. 56.

proprio conto: che roba sia, vedremo più innanzi. — Ora tutto questo non è altro che negazione e distruzione: cessata la fede, cessa il culto, e gli artisti, cui giunge l'eco delle nostre dotte diatribe, tanto per non passar da ignoranti, buttano via Dante ed Omero. E non gli artisti solamente.

La è così: ciò che si legge ora dal pubblico sono le novità, le buone, le mediocri, le cattive, le pessime. Ciò che è passato già nel dominio della storia letteraria, non si legge più se non per obbligo d'ufficio. Andate nei salotti delle signore e guardate i libri che sono sul tavolino: sognereste mai di trovarvi l'Ariosto? o il Foscolo? o lo Shakespeare? O quante di quelle signore che seguono, o affettano di seguire, con interesse il movimento letterario moderno italiano o straniero, quante credete di poterne annoverare, che dell'Ariosto abbiano mai più letto una riga dopo uscite di collegio? E hanno torto? Lo avranno; ma non ci sarebbe pericolo che la cagione dell'uggia, che pare incomba sui nostri classici, derivi appunto dai nostri metodi critici? Vino vecchio e canto nuovo, diceva Pindaro, ed è vero e fu vero sempre, e ciò che è vero non può esser male; ma per altro anche nel maggior fiore della più grande letteratura del mondo Omero era sempre durato popolare.

3. Io credo che siamo fuori di strada. Il metodo critico e razionale ci ha condotti a miracolosi progressi nel campo della scienza, e, sia per questa general piega che prese quindi lo spirito umano, sia per effetto di un ragionamento estensivo, ciò che per la scienza era apparso così salutare, si credette opportuno adattarlo anche nell'arte: perchè non sarebbe stato cotesto metodo una panacea universale? E bisogna pur convenire che i primi saggi furono pieni di buon suc-

cesso e di migliori speranze. Le leggi della materia, comune alla natura ed all'arte, e quelle della tecnica per assoggettarla furono studiate con la consapevolezza che fa procedere sicuri, e l'edificio si ricominciò a fabbricare sopra un terreno di cui si era misurata prima la solidità. Si poterono così intendere meglio i monumenti dell'arte passata; il sentimento di altri secoli rivisse, se non come sentimento, almeno come documento storico; si conobbero le cause e gli effetti, si assistette all'evoluzione delle forme, rendendocene giusto conto, e si poterono fino ad un certo punto risarcire anche i guasti del tempo nelle opere letterarie e nelle artistiche con molto maggior correttezza e precisione, che non si fosse mai prima pensata. Sopra ogni cosa poi lo studio oggettivo e razionale servì a spazzar via i pregiudizi della retorica, la quale non è altro che falso razionalismo, e ci liberò da questa infezione, che è la causa prima della degenerazione dell'arte; il che per verità fu un così gran beneficio, che verso la scienza e il suo metodo non ce ne potremo sdebitar facilmente. Ma dopo questi vantaggi transitorî c'è pericolo che il metodo razionalistico produca all'arte danni durevoli di assai maggiore entità.

La scienza si propone di conoscere razionalmente ciò che è razionalmente conoscibile, e la mente informata a quest'ordine chiuso di idee, alle idee di ordine razionale, di quella ragione che è commensurabile dall'attuale nostra intelligenza, facilmente si illude che il mondo sia tutto e solo in quest'ordine. Da ragazzo al liceo io non ho studiato sul serio che la matematica, e per molti anni ne riportai questo effetto pernicioso, che non prendevo più alcun interesse se non ai ragionamenti assoluti, e del probabile avevo diffidenza e disprezzo: il mondo per me era divenuto piccino. L'unilateralità a cui si avvezza la mente per tale di-

sciplina può essere dannosa per la scienza stessa, quando si voglia passare ad altro ordine di studî che richiedano il concorso di altre facoltà. Quando per esempio dalle matematiche si venga alle scienze fisiche, o da queste alle scienze morali, la macchina nostra può non rispondere allora ai nuovi bisogni, qualche sua ruota può essere irrugginita, potremmo essere diventati incapaci di intendere a dovere il nuovo ordine di fenomeni. E non è certo piccolo danno. Con tutto ciò è sempre un danno soggettivo e virtualmente sanabile; avremo limitata la nostra comprensione, ma poichè la natura è fuori di noi e non ha bisogno della nostra cooperazione, non ci sarà pericolo che essa si impicciolisca o si esaurisca: essa continua ad essere e a vivere, e i fenomeni si riproducono costantemente e senza fine. Per l'arte invece le condizioni sono assai più sfavorevoli: essa è essenzialmente opera nostra e del nostro spirito; è un fatto essenzialmente spontaneo; siamo noi che la creiamo, e non la ci viene già dal di fuori: or come potremo crearla, se l'attitudine creativa l'avremo ottusa? Avvezzi a fermarci alle colonne d'Ercole. persuasi che al di là di esse sia l'errore e la dannazione, come potremo scoprire i nuovi mondi?

Così avviene che la critica eccessivamente razionalistica non possa per natura sua dare frutti sostanzialmente diversi da quelli che ha dato la retorica, poichè sì l'una che l'altra si fermano a quelli elementi del fenomeno artistico i quali sono, o paiono, razionali: esse non generano creature vive, perchè la vita è un mistero che va al di là della nostra ragione. Se pertanto in noi l'attitudine creativa vien meno, l'arte cessa di essere, muore. E con essa muore parte di noi, muore una delle fonti del nostro divenire, uno e forse il principal fattore del nostro perfezionamento. Nè ciò può accadere senza grave danno anche della scienza:

molte volte quando un occhio si ammala, anche l'altro corre pericolo, e così come le fisiche anche le facoltà intellettuali vivono in continuo commercio tra loro. Cessata in noi la produzione del fenomeno, meno adatti saremo a studiarlo nella natura esteriore: cessato in noi il senso dell'al di là, cesserà in noi anche l'interesse di far diventare fisica la metafisica che è fuori di noi. La conoscenza razionale delle cose è il limite sommo delle umane aspirazioni; ma alla conoscenza razionale non si giunge se non attraverso a una conoscenza (se può passare questa parola) irrazionale ed empirica: prima si dà il fenomeno, poi se ne scopron le leggi, e perciò importa non essiccare la fonte dei fenomeni, l'evoluzione spontanea di quel mondo morale del quale facciamo parte.

Nè si opponga che anche l'invenzione scientifica è creazione, e che l'attività creativa si può educare anche nello studio della scienza, perocchè infatti ogni nuova scoperta, dalla più grande alla più piccola, non sia altro che una nuova associazione di idee, così nella scienza come nell'arte. Senza contare che l'attività creativa nella scienza è limitata a quel dato ordine di idee e che, per giungere nella scienza a scoprire terre nuove, bisogna prima fare un lungo cammino attraverso i paesi già ben conosciuti, così che creatori della scienza, nello stato attuale di essa, non sono e non possono essere che pochissimi, mentre nell'arte la creazione può trovarsi e al fondo e alla superfice, — basti osservare che l'associazione scientifica è di dati in massima parte razionali, ben conosciuti e determinati, mentre la creazione dell'arte è sostanzialmente di elementi irrazionali e non definiti e abbraccia ogni facoltà umana, è morale insieme e intellettuale, è plastica e concettuale. Così avviene che anche nella più alta opera di scienza di necessità la creazione nuova sia, in proporzione del

resto, poca e limitata, mentre nell'opera d'arte, se è arte vera, la creazione pervade il tutto, come la vita che è in ogni membro del corpo: la Divina Commedia è tutta creazione da capo a fondo, nel tutto e nelle parti, perchè e nel tutto e nelle parti è essenzialmente associazione nuova, intuizione originale e propria di Dante nella sostanza e nella forma, — se pure è lecito parlare di sostanza e di forma dove è essenzialmente opera organica ed una.

Io non so pertanto comprendere come si possa immaginare, se non è proprio tanto per dire, che un giorno o l'altro la scienza possa come che sia sopperire alla mancanza dell'arte. È come dire che, siccome la conoscenza intellettiva è superiore alla conoscenza empirica, verrà un giorno in cui potremo cavarci gli occhi, come Democrito, perchè la ragione e il discorso sopperiranno alla loro mancanza. Ma venga pure questo fortunato momento quando che sia; intanto per altro, e per un bel pezzo, la scienza è e resterà ancora di pochi, è e resterà cultura individuale, che ha bisogno di lunga e speciale disciplina e lungo e speciale esercizio: i matematici, i medici, i chimici, i geologi costituiranno sempre dei gruppi di individui facilmente numerabili; e il medico, il matematico, il chimico, il geologo, in quanto è tale, conoscerà bene solo la sua specialità, porterà in sè un frammento della conscienza scientifica, che è diverso dal frammento posseduto dal suo vicino. Nè di divulgazione della scienza è da parlare sul serio. “ Non è neanche da pensare, „ dice il Goethe (1), “ che la ragione possa diventar popolare. Passioni e sentimenti possono diventar popolari, ma la ragione sarà sempre in possesso di singoli privilegiati „. Potranno perciò della scienza esser divulgati

(1) Eckermann. *Gespräche mit Goethe,* II, 12 Febr. 1829.

i risultamenti soltanto, ciò che è fisso e morto, non la speculazione vivente: se tutti gli uomini imparassero come si forma e come si interrompe una corrente elettrica, non crescerebbe di una linea la loro potenzialità intellettuale; nè per cucinare a gas invece che a legna c'è bisogno d'una cuoca più intelligente. Un po' di cultura scientifica, per modo di dire, potrà procurarsela l'operaio che è addetto a determinate applicazioni: l'elettricista si intenderà di elettricità, e il meccanico di meccanica, e si capisce; ma sarà sempre un'abilità di esecuzione, di copia, una tecnica sostanzialmente oggettiva e tanto più perfetta quanto più è soppressa la personalità dell'esecutore, quanto più l'opera sua è indifferente dalle altre: sarà poi sempre una dottrina speciale e ristretta a quel dato ordine di cognizioni, a quella data cerchia di professionisti, e sarà tanto meno cultura generale e popolare quanto più è scienza. Le melodie del Bellini per lo contrario poterono diventar popolari senza cessar di esser arte, anzi appunto perchè sono arte. La scienza insomma, quale essa è ora, non rende gli uomini eguali fra loro, ma disformi: essa è aristocratica per sua natura e disdegnosa dei contatti volgari; — un'aristocrazia illuminata, si capisce, e larga del proprio agli indigenti, ma, come una regina, in via di grazia. Se, per esempio, io mi decidessi a domandare alla scienza, pagandola, ben inteso, il regalo, poniamo, di una bella lampada elettrica, che mi rischiarasse d'una luce quieta e simpatica mentre metto in carta le mie corbellerie, — ebbene, io la riceverei appunto come si riceve una grazia, perchè saprei benissimo di non averci alcun merito e di non metterci proprio, tranne i denari, nulla di mio.

L'arte invece è tutt'altra cosa. Innanzi tutto l'operaio artista, il falegname ed il fabbro, il vasaio e il decoratore, e via via, alla tecnica dell' arte propria

aggiunge la propria individualità, e tanto più la fa prevalere, e la mette in mostra, quanto più è artista e meno operaio: non solo nelle sue opere si possono notare delle differenze singole da altre opere e modelli analoghi, ma anche un carattere speciale che è, come la marca di fabbrica, una specie di impronta spirituale che rappresenta il modo di sentire di quel dato artefice. Egli non è solo esecutore, come l'operaio della scienza, ma insieme è creatore, sia pure in lieve misura; egli non è solo copista, ma per un certo rispetto anche autore; egli è attivo intellettualmente, e perciò crea opere vive. Ora non si dà società se non di viventi, nè vita sociale senza di un'energia effettivamente creativa ed evolutiva a cui tutti convergano. E poichè appunto questa energia è immanente in ogni manifestazione dell'arte, perciò essenzialmente nell'arte si pare e prospera la vita intellettuale sociale. L'arte affratella gli uomini; essa è dei grandi e dei piccoli, dei ricchi e dei poveri, del popolo e dei signori, di chi la crea e di chi ne gode. Artista è colui che costruì il Partenone e colui che illuminò le iniziali di un codice, colui che ha scolpito il Mosè e colui che cesella il piede d'una lucerna; la differenza non è nel quale, ma nel quanto (1). Appunto perchè l'arte è intuizione e intensità di sentire, non ha bisogno di lunghi ragionamenti: è facile al genio, è inaccessibile nella sua essenza alla ricerca metodica; la si trasmette per sentimento e per suggestione, ed è chiusa solo agli aridi di cuore. L'arte è la vita intellettuale della specie, quella vita che la specie ha diritto di vivere al

(1) Cfr. BENEDETTO CROCE, *Estetica*, pag. 17 e *passim*. Il libro del Croce uscì in luce quando questo era già finito di scrivere; perciò, pur convenendo con esso in parecchi concetti fondamentali, non ho potuto giovarmene se non per qualche lieve ritocco e per qualche raffronto, che ho registrato nelle note.

pari della vita materiale. Il cibo, la casa, il riposo sono cose necessarie a ciascuno, ed è giusto ed onesto prometterle al popolo e cercare di procurargliele: ma se non gli darete che questo solo, non gli darete nulla di più, ma molto di meno, di ciò che ha anche il cane della signora, che, oltre di questo, ha pure ozio e tappeti e pasticcini e cure e carezze ed altre bestiali soddisfazioni. È inutile illuderci; nelle comodità materiali ci saranno sempre dei cani, coi quali è stoltezza per il figlio del popolo il mettersi in gara. Ma non deve essere la vita del cane l'ideale di vita che promettiamo al nostro popolo; deve essere, oltre il sostentamento del corpo, la vita pure dell'intelligenza, alla quale non giunge nè il cane nè chi al cane somiglia. Non si vive solo per mangiare, ma anche, e più, per intendere, e ottiene lo scopo del viver suo chi contribuisce anche del proprio alla vita dell'intelligenza. Solo chi coopera a questa vita come attore, e non come strumento, la ha cara; solo chi ha creato questa civiltà, ha interesse a difenderla; solo chi vive di una vita che sia comune al proprio simile, si sente suo fratello; solo nella cooperazione verso un ideale da tutti, benchè in diversa misura, sentito, vi è gara e prosperità, non lotta infeconda.

Perciò le vere e grandi civiltà furono civiltà artistiche. I sacerdoti Caldei ed Egizi saranno stati dottissimi nelle scienze astronomiche, meccaniche e idrauliche; ma in Atene e in Firenze era sapientissimo il popolo, perchè era popolo artista. Nè sono cose passate. Del pensiero della Russia e della Svezia cinquant'anni or sono nel pensiero della società nostra era entrato tanto poco quanto forse di quello della Manciuria o della Cina; nè perchè quelle nazioni si fossero infranciosate e intedescate, avevano potuto portare all'edificio del progresso morale un contributo di qualche conto.

Solo quando si affermò presso di loro il movimento letterario, abbiamo sentito che essi pure erano nostri fratelli, ed abbiamo guardato a loro con senso di ammirazione, qualche volta anche soverchia. Cento scienziati che avesse oggi la Polonia, non la avvicinerebbero all'anima nostra (dico all'anima del popolo nostro, non di noi poveri quattro gatti da biblioteche) come il solo Sienkievicz. Viceversa la Spagna, che pure aveva l'anima tanto vicina alla nostra, ci è divenuta presso che indifferente dopo che in Ispagna è cessato il grande movimento letterario.

4. La critica pertanto deve studiare l'arte, ma non ucciderla, e l'educazione artistica non può essere nè solo, nè principalmente educazione filologica. Perciò nella scuola il puro filologo, che il più delle volte non è altro che un puro citrullo, fa per lo meno tanto male quanto il retore puro, perverte e travia. Quando uno ha imparato quali parole in Omero aveano il digamma e quali no, come si classificano i codici di Virgilio, o quali sono le diverse opinioni intorno alla concubina di Titone antico, ha delle notizie utili in una certa misura come mezzo all'intelligenza dell'arte, delle curiosità inutili affatto come fine a se stesse. Lo scolaro che le ha imparate senza assorgere ai godimenti dell'estetica, qual meraviglia se uscito poi dalla scuola le trova sciocchezze, e prende in uggia per esse e Dante e Virgilio ed Omero? " È sempre un segno di tempi improduttivi, „ diceva il Goethe (1), " l'andar dietro alle minuzie della tecnica, come è segno di persona improduttiva l'occuparsi essa di tali cose „. — La sentenza è vera; non che però l'occuparsi anche delle piccolezze sia inutile; ciascuno fa bene e utilmente ciò

(1) Eckermann, Op. cit., II, 11 Febr. 1831.

che è proporzionato al proprio ingegno, e la sciocchezza comincia solo quando appunto le piccolezze si vogliono vendere per cose grosse, quando si impanca al timone chi appena è capace di stare al remo.

Se vogliamo accostare la scuola alla vita, se vogliamo che la scuola dell'intelletto sia effettivamente nutrizione dell'intelletto, come la scuola della pratica è avviamento alla pratica, bisognerà cambiar rotta. La società nostra, specialmente in Italia, è preoccupata da un incubo di utilitarismo: come per le bestie prone alla terra e obbedienti al ventre, per molti unico sogno è la greppia: ci fosse poi fieno per tutti! Ma certamente se l'utilitarismo, come si intende da molti, è sentimento basso ed abbietto, a nessuna persona mediocremente ragionevole si potrà mai persuadere di lasciar l'utile per l'inutile. Ora l'educare e il promuovere attitudini particolari in chi di queste attitudini non ha da servirsi, è cosa presso che inutile e senza costrutto; ed io ho perso il tempo a imparare le formule degli atti notarili, quando a fare il notaio non sono poi potuto arrivare. Così la critica filologica, a differenza dell'arte, è un'attitudine particolare, e come tale è giusto e ragionevole che sia studiata a fondo solo da alcuni, com'è di tutte le scienze; e insegnare a tutti la critica mi pare sia tanto assurdo quanto insegnare a tutti la chimica. A che serve ciò? L'opinione volgare che le lingue classiche si devano insegnare solo a coloro che ne faranno professione, ancorchè assurda, — perchè imparare per insegnare ciò che nessuno ha interesse di imparare per sapere, è peggio che perdere il tempo, — si capisce perchè sia nata e si sia diffusa. Quando la letteratura è diventata filologia, essa ha perduto ogni interesse universale: la filologia serve solo a chi vuol fare il filologo, come la chimica a chi vuol fare il chimico, e chi non si sente chiamato per questa strada,

non è poi tanto da condannare, se desidera di essere dispensato da sì fatta noia. Così, mutato carattere, la letteratura vien meno interamente al suo scopo educativo: essa si mette a disagio in ischiera con le altre scienze, e non esercita che le facoltà razionali, quando le esercita: così all'educazione viene a mancare ogni equilibrio. Ed è per tal modo che la critica uccide l'arte; infatti degli artisti che sieno finiti filologi, se ne son dati; ma dei filologi che sien diventati artisti — dico artisti veri, non retori, — io non ne ricordo. Eppure, se la loro critica penetrasse davvero nell'essenza dell'opera d'arte, chi meglio di loro potrebbe essere in grado di creare?

Veramente è una specie di fissazione che per conseguenza di questo andazzo ci ha presi: se la ragione, si disse, è la facoltà più preziosa dell'uomo, meglio sarà procurare di farla entrar da per tutto: — o chi ci avrebbe da ribattere? — Razionale dunque dovrà essere la scelta delle cose da insegnare, razionale il modo di insegnarle; razionale il metodo dell'università, e razionale quello delle scuole elementari. A nessuna idea per tal modo si dovrà più permettere di presentarsi all'intuizione del fanciullo semplice e intera, ma dovrà essere sempre costretta sotto le strettoie della ragione. S'è pur detto, e si ripete a parole, che la definizione non è da usare nelle scuole prime; ma molti credono che non debba usarsi, perchè va al di là dell'intelligenza puerile: questo per altro sarebbe il meno male; gli è che la definizione ci attenua il fenomeno, riducendolo alla sola parte che è per noi intelligibile, e fa chiuder gli occhi su tutto ciò che v'è in esso di sconosciuto o mal conosciuto. Poi viene la grammatica a mettere in ceppi il pensiero; poi viene la retorica a insegnarvi i tropi e le figure; — questa è la sineddoche, questa è la metonimia, e questa l'iper-

bole; questa è l'aferesi, questa l'epentesi, e questa la paragoge; — a darvi il recipe per far l'ode, a classificarvi tutti i diversi generi di drammi, e a segnarvene i confini: — ho sentito perfino domandare agli esami di quinta di ginnasio, come si fa un trattato scientifico: ah, canaglie! E dopo di avere imbottito per anni ed anni le teste di questa borra, ci meravigliamo che n'escano molti cretini! Maraviglia maggiore è piuttosto che tali non diventino tutti: gli è che anche la negligenza e la scioperataggine sono pur utili a qualche cosa.

Come l'arte si possa insegnare, e come si coltivi il gusto artistico che la deve produrre, è difficile dire, appunto perchè non si tratta di cosa razionale. Certo, lo ripeto, la ragione e con essa la critica sono un sussidio prezioso e indispensabile: ciò che si può sapere razionalmente, si deve apprenderlo e non immaginarselo; — questo è evidente, e chi per darsi l'aria di superuomo si dispensa dal conoscere le quisquilie e le bazzecole che dovrebbe sapere, agisce da mentecatto. La piena conoscenza della tecnica libera dai due più gravi scogli contro cui, diceva il Mozart (1), sogliono urtare i dilettanti, o di non avere concetti proprî e perciò pigliare a prestito gli altrui, o, avendone di proprî, non saperli adoperare. Ma tutto questo non è ancora altro che mera preparazione esteriore. Il fiore sboccia per virtù propria, e l'opera del giardiniere è del tutto accessoria. Non titillamento dunque nè eretismo, non torpore nè sonnolenza, ma sanità e serenità di spirito, di senso e di buon senso, — queste sono le condizioni, perchè il germe dell'arte si fecondi e fruttifichi. È una pianta che ama l'aria e la luce: essa ha bisogno del vento che la scuota, della pioggia che la irrori; essa deve sempre rinnovarsi, come si rinno-

(1) Citato da Goethe, in Eckermann, Op. cit., I, 13 Dez. 1826.

vano i corpi nostri; la sua materia deve evolversi in forme nuove e in nuove combinazioni: questa è la sua condizione per vivere.

La civiltà di Bisanzio si trascinò di decadenza in decadenza fino al totale suo esaurimento, non ostante ch'essa fosse custode della più grande letteratura del mondo: questa stessa letteratura trasportata in Italia diede invece occasione al rinnovamento della civiltà antica e alla ripresa della marcia trionfale del genere umano. La ragione di ciò non è nè riposta nè strana. Gli è che Bisanzio teneva chiuso il tesoro nelle arche, mentre l'Italia lo spese e lo fece fruttare. Vorremo dunque rinnovare anche noi il male interrotto commercio e porre in circolazione i nostri denari? Di che abbiamo paura? Vogliamo? O preferiamo invece continuare a crogiolarci in questo lezzo di bizantinismo mal riscaldato? Io per mio conto intanto apro i vetri.

II.

5. Platone nel decimo della *Repubblica* espone e dichiara intorno all'arte una teoria, la quale, secondo si accetti o si impugni, conduce alle più diverse e disparate conseguenze. Egli distingue l'idea, la cosa e la sua immagine, e prendendo ad esempio il *letto*, pone per prima l'idea di letto (l'unico e quello che è), per secondo un letto, quale è fatto dall'artefice (il molteplice e ciò che apparisce), in terzo luogo l'immagine del letto, quale potrebbe rappresentarsi dal pittore, imitazione non dell'uno e di ciò che è, ma del molteplice e di ciò che apparisce. Distingue egli adunque ed enumera il creatore dell'idea (Dio), l'operaio, cioè colui che fa la cosa, e l'imitatore che della cosa dà l'immagine (1). Il poeta e l'artista, i quali appunto danno le immagini delle cose, se le premesse sono giuste, sono dunque, come dice Platone, terzi di qua dall'idea, terzi di qua dal creatore, terzi di qua dalla verità (2). Se infatti soltanto l'idea è il vero (τὸ ὄν), se la natura è l'apparente (τὸ φαινόμενον); se

(1) *De rep.*. pagg. 596-597: φυτουργός, - δημιουργός, - μιμητής.

(2) Op. cit., pag. 597 *E*: τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας, e pag. 599 *D*: τρίτος ἀπὸ τῆς ἀληθείας.

d'altra parte nella contemplazione dell'idea sola è il sapere, e l'arte invece non si deriva che dalla mera osservazione dell'apparente, ha ragione Platone che la condanna, poichè lo studio dell'arte non servirebbe che ad allontanarci dal vero (1).

Dante non aveva certamente letto la *Repubblica*, eppure questo concetto riappare in lui con un'espressione sostanzialmente identica a quella di Platone: l'arte che è quasi nipote di Dio (*Inf.*, XI, 105) è appunto terza di qua dal vero. Il filosofo poeta e il poeta filosofo si sono incontrati (2).

Ma se la conseguenza può parere legittima, la premessa potrebbe essere errata. Che l'arte sia imitazione,

---

(1) Sebbene nel principio del libro si escluda dalla *Repubblica* la poesia di imitazione (ὅση μιμητική, pag. 595), non consta poi del resto che Platone ne ammettesse alcun'altra che imitazione non fosse; infatti Omero egli lo condanna senza distinguere dove imiti e dove crei. Piuttosto si può osservare che altrove professa un principio meno rigido, e almeno una *retta* opinione (ὀρθὴ δόξα) al poeta pare disposto a concederla.

(2) Dante attinse la sua teoria non da Platone, ma dalla *Fisica* di Aristotele (della *Poetica* non consta avesse notizia); aggiungendo per altro al concetto aristotelico una maggiore determinatezza, pare riduca il più largo principio dello Stagirita al rigore logico della teoria di Platone. Infatti ciò che si trova nella *Fisica* dopo non molte carte (II, 2), è solamente questo: εἰ δὲ ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν κ. τ. λ. = *si autem ars imitatur naturam* (secondo la interpretazione accettata anche da S. Tommaso; nè se ne può concepire altra diversa), mentre Dante parafrasa:

> Che l'arte vostra quella, quanto puote,
> Segue, come il maestro fa il discente;

il che esprime un maggior rigore di disciplina. Nè è chiaro se nell'intenzione di Dante *quanto puote* debba avere significato intensivo ed equivalere a *segue con ogni sforzo*, o il senso più vero e conforme al concetto aristotelico di *per quanto le è concesso di fare*. Che se Dante qui, come Aristotele nel luogo citato, parla dell'arte in generale, non apparisce per altro affatto che facesse un'eccezione per le arti belle; vedremo anzi tosto come anche nei giudizî estetici più particolari non si scostasse punto da questi principî.

parve sin dagli antichi una verità indubitabile: e di che può essere imitazione, se non è imitazione della natura? Così l'aforisma, che l'arte è imitazione della natura, si ripete ancora, e non ostante le proteste dei filosofi, per un certo fondo di verità che contiene, passa ancora volgarmente per verità illimitata. Quali e quante limitazioni invece patisca, e se la verità che contiene non sia sopraffatta da una quantità ben più grande di errori, questo sarà da ricercare innanzi tutto per procedere con ordine. Sapere che cosa è l'arte, o conoscerne almeno i suoi fondamentali principî, è premessa molto utile per giudicar d'arte rettamente; e la critica che presume di farne senza, vediamo come spesso conduca il povero grammatico a rompersi il collo. Mi sforzerò di esser breve e di non ripetere cose note.

Innanzi tutto che cosa intendiamo per imitazione? Un atto o una forma possono somigliare ad un altro atto o ad un'altra forma, sia per deliberato proposito del loro autore, sia indipendentemente da tale proposito. La gallina fa delle uova che somigliano a quelle delle altre galline, e le scimie e le pecore riproducono gli atti che vedono fare. Ora questo secondo genere di imitazione, se così può chiamarsi, ha luogo certamente anche nell'arte; esso appartiene alla grande categoria dei fenomeni dell'inconsciente, dei quali ebbi a trattare diffusamente in un altro mio libro (1), e a non voler negare ogni finalità alle leggi della natura, nessun dubbio v'ha ch'esso sia legittimo. Per tal genere di attitudini, è chiaro, giova sopra tutto l'esercizio e l'educazione del senso: ciò che si produce senza l'intervento della nostra ragione, non può insegnarsi nè svolgersi con dottrine razionali: digerire per riflessione non si può. La imitazione invece che si può proporre,

(1) *Le odi di Pindaro dichiarate e tradotte*. Verona, 1894.

quella che si può insegnare, e di cui effettivamente si parla nei libri di retorica, è la imitazione consapevole. Posto infatti che l'arte sia imitazione della natura, pare ne venga di razionale conseguenza, che quanto più ci sforzeremo di imitar la natura, più saremo perfetti artisti. Ma viceversa qui sta il pericolo, e qui per conseguenza bisogna fare le maggiori restrizioni.

Se infatti questa imitazione è consapevole, deve anche essere razionale, poichè pare chiaro che consapevolezza e ragione si corrispondano, nè possiamo deliberatamente proporci di riprodurre se non quello di cui abbiamo o crediamo d'avere conoscenza. Ora, mentre la natura è piena di misteri e di antinomie, l'imitazione consapevole misteri e antinomie non può averne, perchè dove la ragione non giunge, manca appunto la misura normale alla quale far capo. Riprodurremo dunque conscientemente solo ciò che apparisce, non già per altro ciò che apparisce in potenza, il fenomeno pieno, ma quella parte soltanto di esso che apparisce a noi individualmente, e di questa anzi quel solo frammento sul quale, tutto pesato e vagliato, la nostra conscienza individuale si ferma: così il chimico imita il vino facendo un intruglio di tutti quelli elementi ch'egli ha scoperti nel vino naturale, un intruglio più o meno cattivo in proporzione inversa della diligenza che ci mette in comporlo, ma che è sempre per altro una falsificazione, perchè vi manca tutto quel meglio che la scienza chimica non ha ancora saputo scoprire. Ben avrebbe ragione Platone, se la fosse davvero così, e ben meschina cosa sarebbe l'arte in confronto dei fenomeni naturali.

Platone fu il primo a proporre il problema estetico, e il primo a darne una soluzione. È singolare per altro come questo più terribile e più deciso giustiziere dell'arte, a guardar bene, sia il più facile a confutarsi.

Se le idee, come egli vuole, sono innate in noi, se le portiamo in noi da una vita anteriore nella quale ne apprendemmo la conoscenza, se le cose che ce ne ridestano la memoria non contengono ciascuna che un frammento di quelle idee, pare ne deva anche venire di natural conseguenza, che, secondo la diversa potenza delle anime nostre, la reminiscenza e l'associazione del fenomeno a quella idea possa essere più o meno piena, e che l'immagine che ne traduciamo nell'arte abbia appunto per ciò un modello, a cui informarsi, più universale, che non sieno i casi singoli che vediamo riprodotti in natura. In breve, se l'idea è in noi, ancorchè latente, perchè non potremo averla noi per modello invece delle cose?

Più difficile può parere invece la questione, se intorno alle idee teniamo la teorica che mette capo ad Aristotele, cioè che esse non sieno altro che semplici concetti. Che se per tal modo le cose paiono, per così dire, riabilitate, in quanto che non sono *a priori* separate dal vero, come nella sentenza di Platone, e perciò l'imitatore delle cose non potrebbe essere dichiarato *sic et simpliciter* terzo di qua dalla verità, dall'altro canto resta ancora a determinarsi quanta parte di vero sia in esse, e quanta sia nei concetti; così che, a voler edificare su basi razionali, converrebbe intanto abbandonare l'oggetto proposto alle nostre ricerche, per rifare l'indagine sull'origine delle idee, sulla questione della conoscenza, insomma sui problemi ultimi della filosofia.

6. Ad ogni modo, sia l'arte imitazione di ciò che apparisce, o divinazione di ciò che è, sia essa attività originale o semplicemente riproduttiva, essa è strettamente legata alla nostra maniera di sentire e di percepire e da essa dipende, al pari di ogni altra attività

umana; e il conoscere i limiti, a cui le facoltà nostre si estendono, sarà pertanto una necessaria premessa per poter parlare anche dei limiti dell'arte.

Un animale che non abbia che il senso del tatto non può essere informato del mondo esteriore se non in quanto lo può toccare; lo percepisce soltanto in quest'unico modo e non può avere sospetto di quelle altre sue proprietà che non si rivelano a questo senso. Un altro, che oltre del tatto abbia l'olfatto, se ne informa in quanto lo può toccare e fiutare, due modi e niente più: in breve, noi siamo informati del mondo esteriore in quanto lo possiamo toccare, fiutare, gustare, udire e vedere, cinque modi. È ragionevole affermare senz'altro, che in questi cinque e nelle loro molteplici combinazioni sieno esauriti tutti i modi possibili d'informazione? Il non poter concepirne determinatamente alcun altro non è un argomento che valga: se tutti fossimo ciechi, nessuno potrebbe persuadersi come mai sia possibile apprendere le cose che non sono a tiro delle nostre mani, e assai meno lo si intenderebbe, di quello che possiamo noi ora immaginare un sesto senso. Se ci badiamo infatti, vedremo che tutto quel meglio che la fantasia nostra in questo campo può concepire e augurarsi, non è propriamente un senso nuovo, ma solamente estensione o perfezione dell'uno o dell'altro degli strumenti che possediamo: se immaginiamo la possibilità di percepir l'invisibile, non la immaginiamo altrimenti che per mezzo o della vista, o del tatto; così come se diciamo al cieco che le cose si vedono per mezzo di raggi che partono dall'oggetto e arrivano all'occhio, egli penserà tutt'al più che il colore sia analogo al suono.

Alla nostra fame pertanto è data in pasto una piccola particella del vero, — e questa particella pare tanto più poca e più misera in quanto non la si ri-

tenga propriamente una parte del vero assoluto, ma solo una parte della sua apparenza. E se questa poi fosse ingannevole? Sarebbe possibile all'uomo la menzogna, se egli vivesse nella verità? È facile il sospingere un cieco nel precipizio, per ciò che è cieco; ma se ciechi in un certo senso non fossimo tutti, non sarebbe possibile l'inganno. Se di ciò che è avessimo piena esperienza, cesserebbe l'errore, svanirebbe il fantasma di ciò che non è, e l'uomo sarebbe perfettamente morale. Eppure, dall'altra parte, dell'error nostro e della nostra ignoranza non si può dimostrare, nè pare attendibile, essere la colpa nei sensi in quanto sono, ma in quanto mancano. Il cieco non distingue il bianco dal nero, perchè non ha la vista; noi non abbiamo spesso il modo di distinguere il vero dal falso, perchè del vero e del falso non viene a noi nè forma, nè colore, nè sapore, nè odore, nè suono. E ad ogni modo sui sensi, e sui sensi soltanto, si fonda la nostra conoscenza, conoscenza imperfetta, come imperfetti sono i sensi, ma almeno principio di conoscenza.

A conforto poi ed ausilio in tanta incertezza abbiamo il discorso, che vale più che un altro senso, perchè il discorso non si ferma alle apparenze, ma vorrebbe assalire il vero direttamente e piantare la bandiera nella sua rocca. Lo sforzo è vano, perchè i mezzi sono a ciò inadeguati; ma se non si può giungere al vero, si può giungere almeno a persuaderci che il vero c'è, e a rivolgere verso di esso le aspirazioni nostre più vive, le sole aspirazioni degne di un essere pensante. Siamo come un cieco nato, che dai discorsi e dagli atti degli altri veggenti si persuade che c'è la luce, e tende anelantemente verso di essa, senza poter conoscere che cosa sia.

Che se la ragione nell'assalto diretto del vero è sconfitta, nell'analisi stessa di ciò che appare ci fa tra-

vedere qualche nuovo vestigio di ciò che è. Così gli accordi musicali, che trascinano i sensi ai sogni ed all'estasi, per la ragione si traducono in rapporti di numeri: il concetto sensibile diventa concetto intelligibile. Così la vibrazione d'una data nota sull'orlo di una lastra cosparsa d'arena determina il movimento di questa in rappresentazioni di date figure geometriche; onde si induce che il mondo dei suoni è proporzionale al mondo delle forme. Questi rapporti non solo sono argomento per sostenere la verità fondamentale e iniziale delle nostre rappresentazioni, ma sono anche una prova che esse sono soltanto un frammento del contenuto di ciò che rappresentano. Così la rappresentazione visiva non esaurisce tutto il contenuto della luce, chè la luce ha ben altre attività oltre di quella di rendere gli oggetti visibili.

Ora tutte queste virtù, tutti questi rapporti che la ragione continuamente scopre e riconosce, e tutti quelli altri infinitamente più innumerevoli (è proprio il caso di usare un'espressione irrazionale) che si scopriranno continuamente nell'avvenire, o anche non si potranno scoprire mai, — questi rapporti e queste virtù sono ora e sempre furono, e non cominciarono già ad essere quando si sono scoperti: nella composizione dell'aria c'era un terzo elemento anche finchè si credeva che non ve ne fossero che due soli. È bensì vero che noi ignoriamo in mezzo a quanto sterminate ricchezze si vive; ma la ignoranza nostra non ci toglie di esserne affetti in qualche modo: per riprendere e continuare lo stesso esempio, il cieco non solo può argomentare, come s'è detto, ma può sentire veramente l'azione della luce sopra di sè, sul suo corpo, sul suo sistema nervoso, ed essere quindi disposto a letizia o a tristezza, e così noi del pari possiamo, anzi dobbiamo, sentire l'effetto di altre condizioni e in-

fluenze, che sono a noi sconosciute, perchè non abbiamo l'organo adatto a percepirle. I fiori e le piante, che cercano il sole e si ricreano alla luce, ne subiscono l'attrazione invincibile, ancorchè non abbiano occhi, e l'attrazione determina in essi il movimento: noi, che vediamo, notiamo il fenomeno e ce lo spieghiamo. Così nel nostro sentire e nel nostro operare, chi può dire da quali soli a noi ignoti, da quali e quante forze a noi sconosciute siamo, insieme alle forze note, determinati e guidati? La suggestione reciproca è ormai un fenomeno abbastanza spiegabile: la bellezza attrae e rende disposti all'amore, la bruttezza respinge e disgusta; or perchè non vi possono essere molte altre energie che, occulte a noi perchè non entrano per le porte dei sensi, pure esercitino sopra di noi un'analoga efficacia? E non potrebbe anche darsi che la maggiore o minore ricettività degli individui a queste influenze e la maggiore o minor forza di trasmissione da essi ad altri fosse elemento precipuo della loro vita e della loro felicità? L'azione della fortuna, non cieca, ma agente su noi rispetto a lei ciechi, e nella quale con Dante anch'io credo, può esserne un saggio; e l'ereditarietà è ben più che un'ipotesi, ancorchè l'azione ed i limiti non ne sieno ancora definiti o tracciati. Nè è a dire che ciò che è ignoto per tutti è come non fosse per alcuno, quasi una quantità comune, che a lasciarla o a levarla non altera l'equazione. Il sole e la luce modificano la vita della pianta; ne determinano innanzi tutto i bisogni e le tendenze; le determinano con legge tanto più rigorosa e infallibile quanto è più inconsciente: così ciò che è a noi ignoto o mal noto, ma è, ragion vuole si creda abbia efficacia sulla vita nostra e modificandone le tendenze ne modifichi insieme o ne colorisca le idee, le modifichi e le colorisca con la coazione

dell'ἀνάγκη, non con la contingenza dell'arbitrio o del caso.

7. È questo pertanto un elemento irrazionale costante e proprio di qualsiasi concezione, irrazionale non in se stesso, in quanto è, ma per noi, in quanto ci è ignoto, e l'ignoto non si misura; ma un'altra irrazionalità anche più grave e più vera, e nella concezione artistica più appariscente che altrove, possiamo notare quando consideriamo separatamente i due elementi costitutivi di tal concezione, l'oggetto e il soggetto, cioè la cosa che si rappresenta e la speciale reazione dell'anima sulla rappresentazione medesima; onde ebbero causa le due tendenze dell'obbiettivismo e del subbiettivismo, secondo si volle credere che l'uno o l'altro elemento dovesse nell'arte essere preponderante. La ragione per certo ha il suo principale dominio nel primo: le cose, sebbene sieno fenomeni, apparenze, hanno però per la ragione pratica tutto quel più alto grado di certezza che può conciliarsi col nostro limitato modo di conoscere. Il bianco e il nero, il dolce e l'amaro, l'aspro e il delicato, l'armonia e la stonatura e via via, rispondono a condizioni certe e definite e sostanzialmente costanti in sè e nei loro rapporti, salva la restrizione toccata nel paragrafo precedente. Perciò le cose sono il campo più aperto alle ricerche razionali, su di esse può esercitarsi l'indagine, e nello sceverare anche nell'opera d'arte quale sia questo elemento fondamentale e costante, quali sieno le condizioni della materia in cui l'arte si incarna, consistette la gloria ed il merito del più rigoroso metodo critico. Gloria e merito per altro rispetto alla materia soltanto; conoscere la materia è necessaria preparazione per servirsene; ma niente di più. L'arte che fosse imitazione in questo senso sarebbe la ripro-

duzione delle cose spassionata, volgare, indifferente, ciò che può constare a tutti e sempre, lo schema logico, senza aggiunte, senza ornati, la bella donna quale apparisce non all'amante, ma all'anatomo.

Essenziale per l'arte invece (1) è quello che abbiamo detto elemento soggettivo, la reazione dei sensi e dell'anima dell'artista verso l'oggetto; e il ragionare di questo è assai più difficile, appunto perchè è cosa che sostanzialmente si sottrae ai computi della ragione. Infatti, a considerare la questione sotto questo aspetto, paiono scuotersi e venir meno anche le conclusioni che prima c'erano sembrate sicure. Di comune e d'uguale per tutti non troviamo più che i rapporti logici: la materia in quanto è percepita dal senso, ancorchè uguale in sè, non torna effettivamente uguale per tutti. Chi è stato in una scuola di pittura sa quanto sia difficile far riprodurre agli scolari un dato tono di colore: dieci copiano un quadro, e si risica di aver dieci gradazioni di tinta. Un orecchio fino percepisce suoni ed accordi, che un orecchio normale non avverte; un occhio più acuto e più esercitato vede sfumature di colori, che gli altri non vedono. Fra la anestesia e la iperestesia quale è lo stato normale? E lo stato normale è lo stato più adatto per produrre l'opera d'arte? Cesare Lombroso direbbe forse di no. Ed io credo che la teoria lombrosiana, sfrondata delle risibili esagerazioni di apostoli incauti, non sia senza un buon fondamento di vero; — se non fosse forse da opporre che la follia d'oggi potrebbe essere la saviezza di domani, e che l'equilibrio delle facoltà è pro-

(1) Dicendo essenziale non voglio dire esclusivo, e quindi, mentre intendendo con discrezione consento col Leopardi (*Pensieri*, VII, pagg. 299 e segg.), il quale nega che la poesia sia arte imitativa, non mi accordo più quando, volendo ridurla tutta a movimento o impeto interno, la restringe alla sola lirica.

porzionato alla loro potenza. Questo è certo, che una impressione mediocre non può produrre che una reazione mediocre, e se nella mediocrità ha da essere il vero, non occorre affatto spender parole per dimostrare che l'arte in cotesto verismo non può consistere.

Ma se la impressione mediocre per certi rispetti si potesse anche dire la più sana, è un mero presupposto gratuito il dire che sia la più vera. Ad ogni modo, se l'estetica è la filosofia del sensibile, finezza e perfezione di sensi, e non mediocrità e volgarità, saranno condizioni dell'arte. Quanto lo strumento è più delicato, più è atto a registrare pienamente il fenomeno. Sciaguratamente la delicatezza non è sempre scompagnata da fragilità; ma sia pur malato colui che è affetto da iperacusia, perchè è malato non ne viene che effettivamente quei suoni, o, diremo più esatto, quelle vibrazioni dell'aria, che agli altri non giungono ed a lui sì, non esistano. E se esistono, dovremo conchiudere che costui per questo rispetto è proceduto entro al vero più oltre che non sia concesso alla gente normale: sarà un vantaggio pagato caro e compensato da maggiori perdite, ma è sempre una rivelazione dell'ignoto. Del pari i fenomeni di telepatia troppo leggermente una volta si diffamavano per allucinazioni, poi si applicò loro il nome del morbo, e chi ne è il soggetto pare che sia più da compiangere che da invidiare. Forse la telegrafia senza fili può suggerire un'ipotesi per ispiegarli: forse il paziente è un apparecchio elettro-magnetico accordato con un altro lontano, che gli trasmette le onde: comunque sia, costui è dotato di un senso che gli altri non hanno, percepisce un'altra proprietà delle cose, che gli altri non percepiscono e non credevano fosse possibile percepire.

Nè la differenza si limita al percepire soltanto, nè al percepire più o meno chiaramente: differenza molto

maggiore è nella diversa disposizione del soggetto ad accogliere ed a reagire; e chi pensi alla quantità incalcolabile di elementi perturbatori che si annidano nell'anima nostra, alle infinite associazioni conscienti e inconscienti di idee, di sentimenti, di passioni, di abiti, con cui ciascuna immagine nuova si fonde e si confonde, all'elaborazione e all'evoluzione di ciascuna idea, sia consapevole sia inconsapevole (il cibo dello spirito perchè non somiglierebbe al cibo del corpo?), dovrà riconoscere che forse anche il concetto di una cosa medesima è così vario da individuo a individuo come varî sono i volti degli uomini: sono tutti quanti volti umani, ma non ce ne sono due che siano uguali (1). Ora come nel percepire, così nel reagire si richiede per l'arte una certa intensità o almeno una certa originalità, perocchè la originalità non sia altro che intensità parziale di sentire e di reagire, che, dando la prevalenza a certi elementi, li segnala sopra tutti gli altri. Reazione fiacca non può dare opera d'arte, e questo pare evidente; ma anche nell'intensità, come si danno diverse forme, così della forma stessa si danno anche diversi gradi. Talora la reazione è così piena che pare che il fenomeno esterno si riproduca in noi stessi, quasi in noi si soggettivasse, se è permesso usare questa brutta espressione, o noi ci oggettivassimo nel fenomeno. Quando io osservo la vita degli animali, specie nei momenti dei loro piaceri o dei loro dolori, non posso dire che ciò che vedo sia del tutto fuori di me. Sento, o mi par di sentire, come il riverbero delle loro sensazioni, se non come dolori o piaceri attuali,

(1) Cfr. F. Paulhan, *Psychologie de l'invention* (Paris, Alcan, 1901), pag. 27: « Comme d'ailleurs les perceptions probablement, mais surtout les images, les idées et les sentiments varient d'une manière assez notable d'un individu à l'autre, on peut dire qu'il n'y a rien en nous que nous n'ayons à quelque degré inventé ».

rappresentazione soggettiva

almeno quasi ricordi di dolori o di piaceri. Anche là dove i miei organi non sono conformati analogamente, ho l'impressione della loro sensazione. L'oca assetata che attinge il sorso d'acqua e lo lascia scendere a irrigare la lunga gola, i passeri che raccolgono il volo a gara sopra di un ramo, sono seguiti da me con un senso di piacere non minore forse di quello che mi possa dare l'immaginazione o la vista di altro diletto che sia conforme all'umana natura; mi pare di partecipare alla letizia dei loro giochi, alla dolcezza del loro refrigerio, e sento in me, per così dire, iniziarsi i loro stessi movimenti. Del pari la pianta inaridita che beve la pioggia fresca e benefica, mi comunica il suo senso di conforto. Ho detto che questo succede a me, perchè in me l'ho notato, perchè molte volte non lo so nascondere, ed il vicino mi guarda e mi compatisce: non v'ha dubbio del resto che questo fenomeno, sebbene in proporzioni diverse, sia comune a tutti gli uomini (1); l'imitazione non si spiega altrimenti che con questa tendenza. È simpatia della materia per la materia? o è simpatia della vita per la vita? Certo è una modalità del nostro conoscere e insieme una misura del nostro differenziarci dal mondo esteriore. Anche sui gradi di questa simpatia sono pertanto proporzionati i diversi gradi dell'intendere e dell'intuire. Ed un'altra volta ai gradi più estremi troviamo la pazzia prossima al genio. Questo, ricreando il fenomeno, lo riproduce più pieno e insieme più originale; ma chi si abbandona sover-

(1) « Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt par un après-midi d'automne sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'on se disait et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour ». Flaubert, *Correspondance*, II, 359, citato da F. Paulhan, op. cit., pag. 41.

chiamente alla passione delle cose esteriori e si fissa in esse, uscendo troppo di sè, esce anche di senno, come coloro che si credono essere o il re, o il papa, o il Padre Eterno, e sono per ciò stesso dementi, o coloro che, senza credersi proprio nè il papa nè il re, si consumano dal desiderio di insegnare al papa o al re l'ufficio loro; e a questo modo, un po' paranoici siam tutti. Ma d'altra parte chi non partecipa della vita esteriore intensamente, è come dire che non se ne investe, e chi non si investe di una parte non può rappresentarla a dovere, come tutti convengono.

Per varî modi pertanto differisce come la rappresentazione così il concetto d'una cosa medesima, secondo si elabora, per prendere gli estremi più lontani, nel senso e nella mente del puro grammatico o in quella del poeta, nel periodo dell'esaurimento o in quello del vigor pieno, nel momento del desiderio o in quello della sazietà: differenza di grado e differenza di estensione nella percezione sensitiva, differenza nella reazione psichica; e in che rapporto queste due differenze stieno tra loro, nè io nè altri, io penso, sarà mai capace di determinare. Checchè sia di ciò, dalle premesse, se non sono errate, discende che il concetto e la cosa non pare stieno con la verità, per quanto è dato a noi di conoscerne, in rapporto sostanzialmente diverso. Soggettiva, in quanto è limitata alla comprensione dei nostri sensi, è la rappresentazione della cosa; soggettiva è la formazione del concetto, in quanto è elaborata nel nostro interno; mutabile e varia di quantità può essere la prima, conforme la maggiore o minor finezza del senso; diversa di contenuto e di qualità può essere la seconda, conforme le diverse disposizioni della psiche. È vero: la terra, il mare, il sole, le stelle, i venti, le stagioni, ecc., come fenomeni naturali, sono sostanzialmente uguali per tutti, e tanto il grammatico

quanto il poeta vi prendono una parte comune; se piove, si bagnano tutti e due. Ma non tutti e in tutti i momenti vi partecipano in ugual modo e misura; in altre parole non per tutti e non sempre la terra, il sole, le stelle possono diventare fatti o fenomeni artistici (1). Il lido del mare molto romoreggiante è un dato per molti uomini mediocri indifferente, ma non è la sua immagine indifferente a chi ha senso d'arte, quando sia Crise, sia Achille, sia Ulisse vanno vagando per esso nel silenzio del proprio dolore.

Il mare è acqua e il bosco è legna, questo è il concetto comune al poeta e al grammatico; ma acqua e legna non sono poesia: la poesia è in quel di più, in quell'elemento incommensurabile che solo intende chi non è in ira alle Muse, e che ciascuno intende in misura e forma diversa da ciascun altro e diversamente nei diversi momenti. Perciò aveva ragione da vendere il Goethe quando diceva (2) che la poesia vera non è altro che la poesia di occasione, di quella data occasione: ciò che è generico è indifferente; ciò che è del tutto oggettivo può essere argomento di scienza, non di poesia, perchè la poesia oltre la cosa deve rappresentare lo stato d'animo del poeta, il suo modo di sentire personale in genere e il suo modo di sentire particolare di quel dato momento. Quando, osserva bene Placido Cesareo (3), Virgilio dice (*Aen.*, VI, 61):

Iam tandem Italiae fugientis prendimus oras,

" l'effetto par che dipenda non dalle singole parole, che forse non sarebbero neppur le più esatte, perchè un paese non fugge e non si piglia, ma dal complesso,

(1) Cfr. Croce, op. cit., pag. 106 e *passim*.
(2) Eckermann, op. cit., I, 18 Sept. 1823.
(3) *Il subbiettivismo nei poemi omerici* (Palermo, Reber, 1898), pag. 3.

che esprime un sentimento d'efficacia grandissima. Qualcuno, non artista da quanto Virgilio, avrebbe, chi sa? sostituito al *fugientis* un *remotae*, e al *prendimus* un *tangimus:* si sarebbero così certamente avute due espressioni, di per sè sole più esatte, ma l'insieme ne avrebbe immensamente sofferto „. " Perchè mai la fotografia „ continuerò con Pasquale Villari (1), " la quale è certo la più esatta riproduzione del vero, non è arte? Perchè i fiori e le frutta, riprodotti in cera, che pur riescono ad ingannare l'occhio, non sono arte, ed una tela ad olio che li riproduca, senza riuscire ad ingannare alcuno, può tuttavia essere opera d'arte? Questa deve, innanzi tutto, presentarsi a noi come creazione della mente dell'artista. Egli deve trasformare gli oggetti della natura in sostanza del suo spirito, prima di potere, riproducendoli, esprimere con essi le passioni del suo cuore, le idee della sua mente „. La vita dell'opera d'arte sta infatti tutta in questo elemento: la cosa che si rappresenta, in quanto possa essere concepita oggettivamente nuda e purgata di altri elementi ignoti o malnoti, che effettivamente contiene, e senza nessuna giunta consciente o inconsciente di roba nostra, è indifferente per l'arte: una figura geometrica per se stessa non è nè bella nè brutta, nè un cerchio è più bello o più commovente di un altro cerchio, o un quadrato di un altro quadrato, appunto perchè nelle concezioni geometriche nè elementi ignoti nè elementi soggettivi non entrano, nè potrebbero entrare. Ciò che è perfettamente conosciuto, ciò che è perfettamente razionale non è materia dell'arte; e in questo senso è pienamente accettabile la sentenza del Leopardi (2), che " il vero non fu mai bello „.

(1) *La storia è una scienza?*, in *Nuova Antol.*, 1891.
(2) *Pensieri*, III, pag. 18.

8. È dunque escluso assolutamente, e per le condizioni di fatto e per la necessità logica, che l'arte somigli alla natura sia come un esemplare di una moneta somiglia ad un altro, sia come una moneta falsa a una vera, sia nemmeno come una copia qualsiasi al suo originale. Essa non rappresenta la cosa, ma un concetto della cosa, non l'idea, ma un'idea; essa è pertanto una realtà, non un'immagine.

L'idea, dicono, è astrazione; e sta bene: ma, a prendere astrazione nel suo più stretto significato etimologico, esattamente bene non istà, a creder mio, se non per i concetti matematici, perchè sono puramente razionali; le idee di punto, di linea, di superfice, sono concetti semplici e preventivamente in sè ben definiti; siamo noi che ne determiniamo il contenuto, perchè siamo noi a crearli, non sono infatti cose che siano *in rerum natura*, ma elementi delle cose. Altra è l'idea delle cose stesse. Innanzi tutto, poniamo, *un cane* non è *il cane*, e non è più che *il cane,* ma meno, in quanto che non in ogni cane si raccolgono le qualità tutte, che a cane possono convenire; sarà, poniamo, levriero o mastino, ma non insieme l'uno e l'altro. Così nemmeno *un' idea del cane* è *l' idea del cane*: questa comprenderà tutte le qualità attuali o possibili, quella potrebbe essere innanzi tutto la media delle rappresentazioni di cui ciascuno dispone. Per tal modo ciascuno avrà del cane un'idea in parte simile e in parte diversa, in parte più piena e in parte meno piena, da quella di ciascun altro, sempre meno piena per altro dell'idea assoluta che tutte le comprende e le assomma. Per lo contrario si può notare altresì, che pur questa idea individuale, ancorchè monca, procede più in là della nostra diretta e individuale esperienza, perchè io saprei riconoscere da me stesso per cane anche quello di una nuova razza, che non

avessi mai conosciuta, ancorchè fosse notevolmente diversa dalle razze a me note; oltre di ciò io potrei disegnare dei cani, e potrei disegnarli fedelmente al modello, e potrei anche stilizzarli, e farne delle forme decorative. Potremo dire (e mi pare ipotesi ragionevole) che l'esperienza ereditaria si aggiunge all'esperienza nostra propria, e se non oseremo giungere ad affermare, accostandoci alla teoria di Platone, che per tal modo portiamo in noi addirittura innate le idee che i nostri maggiori acquistarono, non si vorrà negare che ne portiamo per lo meno e disposizione ed agilità a nuove e diverse combinazioni e modificazioni, così che pari a quella d'astrarre sia in noi la facoltà del modificare, del generalizzare, del formare insomma dei tipi. Per ciò che ci metto di personale e di mio, questo tipo non sarà *l'idea* ma *un' idea*; per ciò che vi ha in esso di elaborato dalla esperienza della specie, questa mia idea particolare parteciperà dell' idea universale; *un'idea di cane* non ne è *l'idea*, ma è più simile ad essa che non sia *un cane*. Così l' immagine concreta che l'arte incarna, pur presentandomi un individuo, al pari della natura, e perciò scegliendo tra le qualità che sarebbero incompatibili contemporaneamente (o mastino o levriero), risalirà ad un modello che non è precisamente quello della natura, ancorchè la natura gli abbia dato l'occasione di formarsi. Le statue di Fidia o il Mosè di Michelangelo, come pure i personaggi di Eschilo, non ebbero mai il loro tipo tra gli uomini di questo mondo.

Non è dunque vero, o non è esatto, ciò che il Vico dice (1), che " la fantasia altro non è che memoria o dilatata o composta ". Ad un dato punto, ed è proprio

(1) *Principi di Scienza Nuova*, terza ediz., Napoli, 1744, pag. 90. Cfr. pure pag. 336.

il punto dove l'arte comincia, la composizione e la dilatazione generano qualcosa di nuovo, non un aggregato meccanico di parti da potersi al bisogno scevērare, ma un'unità, un organismo del quale in natura non c'è l'esemplare: si va tant'oltre, che spesso non solo ogni somiglianza, ma scompare ogni analogia; la Divina Commedia nel suo complesso è un organismo così nuovo e originale, che non si saprebbe a quale cosa o fenomeno di natura potesse paragonarsi, come non c'è nulla in natura che sia simile al *Lohengrin* di Wagner o al Campanile di Giotto. Di imitazione della natura a questo punto diventa assurdo il discorrere. Nè ciò sfuggì all'acume di Aristotele, il quale cansà la grave questione quando nella *Poetica* (XXV, 1) dice che " il poeta, come il pittore e ogni altro facitore di immagini, bisogna che imiti di tre cose sempre una, o ciò che era ed è, o ciò che dicono e pare, o ciò che deve essere ". E più oltre (1) (il passo è dubbio, ma il senso si può dir certo) soggiunge, che se è forse impossibile che vi sieno uomini come quelli che Zeusi dipingeva, questi però fece meglio a rappresentarli così, perocchè il tipo deve sempre avere la preferenza. Ora il tipo non è la cosa, e l'imitazione di ciò che dev'essere trascende il mondo della realtà; il modello dell'artista in tal caso non è più la cosa, ma l'idea (2): l'opera sua non è propriamente un'immagine nel senso di Platone, un cane dipinto in confronto di un cane vero, è bensì un apparente e un contingente, ma non la riproduzione di un apparente e di un contingente, è un'incarnazione par-

(1) *Ibid.*, 17: ⟨καὶ ἴσως ἀδύνατον⟩ τοιοῦτους εἶναι, οἵους Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον, τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.

(2) Cfr. S. H. BUTCHER, *Aristotele's theory of poetry and fine art*, 2ª ediz., pag. 122.

ticolare d'un tipo generale: in altre parole la rappresentazione artistica di un cane risale all'idea di cane, come in natura un cane risale al cane; però anche il cane dell'arte è uno ed intero come il cane della natura (1).

Quando io leggo che Zeusi per dipingere l'*Elena* riprodusse ogni fior di bellezza che era nei corpi delle più belle giovani di Crotone (2), io non so adattarmi ad intender questo alla lettera. Chi vuol produrre un effetto estetico, si capisce, converrà che prima si metta in condizione di concepire l'idea da ciò, e a tale uopo non ha da leggere manuali, nè trattati di misure e di proporzioni (questa sarà la preparazione remota), ma ha da disporsi ad essa per mezzo di quella suggestione che fa meglio al suo caso. Che Zeusi abbia dunque studiato a questo effetto dei modelli, sta bene; ma se avesse composto un corpo di tanti pezzi, probabilmente non avrebbe dipinto che un mostro: egli non dovette certo saldare le parti, ma fondere tutte le bellezze singole in una forma sola ripensata tutta intera come unità organica, così come nei figli talora si ricordano e si riproducono le fattezze dei parenti. Questa è quell'unità che è essenziale all'opera d'arte, unità sostanziale e spirituale, che troppo spesso fu dai grammatici al barlume scambiata con delle unità affatto esteriori ed accidentali, malaugurate pastoje, in cui la pedanteria si è trovata in questi ultimi secoli a casa sua.

(1) Cfr. Croce, op. cit., pag. 36 e segg.

(2) L'aneddoto corrisponde, e risale forse, all'osservazione che fa Socrate a Parrasio (Xen., *Mem.*, III, 10, 2): ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι, la quale del resto può intendersi bonariamente senza volervi vedere consigliata precisamente un'opera di mosaico. Nè ci faremmo garanti che poi Senofonte abbia saputo rendere con precisione il concetto del maestro, che pure interesserebbe tanto conoscer bene, poichè Socrate era di professione, se non di vocazione, scultore.

A questo proposito a me pare che, per conseguenza di ciò che s'è detto, condizione del genio artistico sia innanzi tutto quella data forma di memoria che più arricchisce e nello stesso tempo più lascia libera l'immaginativa. Chi ritiene le cose e le parole con tanta precisione, da riprodurle con la precisione medesima, a me pare che difficilmente possa diventare un artista: la immagine in lui si fissa ben disegnata e delineata, e resiste ad ogni trasformazione (1); rimane immagine e non si fa cosa viva. Là invece dove essa si sprofonda in parte nell'inconsciente, si elabora nel suo mistero quel germe fino a che viene a maturazione il nuovo prodotto (2). Tutto ciò che anche in natura si genera, si genera a questo modo.

9. Vero è che l'arte usa di suoni, forme e colori, cioè degli stessi strumenti e della stessa materia della natura; vero è ancora che l'arte parla ai sensi direttamente prima che all'intelletto, e perciò è intimamente legata alla materia; ma questo non importa altro (e questo è intuitivo e pacifico tra tutti) se non che essa ci si manifesta nel solo modo che può usare con noi, che è limitata dai mezzi di cui possiamo disporre. Ma se i mezzi della natura e quelli dell'arte sono analoghi, non ne viene che volta per volta sieno identici, nè che tra l'arte e la natura sia identico il fine. " Il vero poetico ", dice ancora il Vico (3), " è un vero metafisico, a petto del quale il vero fisico che non vi si conforma dee tenersi in luogo di falso ". Il vero dell'arte pertanto andrà misurato con una misura sua propria, che potrà essere anche spesso diversa da quella

(1) Cfr. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice* (Paris, Alcan, 1900), pagg. 18-19.

(2) Cfr. F. Paulhan, op. cit., pag. 55 e segg.

(3) Op. cit., pag. 88.

che si usa per il vero della natura. Se la verità estetica è differente dalla verità logica, con qual diritto le norme della logica dovrebbero invadere i dominî dell'estetica? Nè la misura dell'arte è poi irrazionale in se stessa, poichè ciò che è proprio veramente di una data cosa non può essere rispetto ad essa fuor di ragione; ma la chiamiamo irrazionale soltanto in relazione ai rapporti logici derivati dalla nostra fisica e determinati dalla nostra dialettica.

In questo senso, oltre le verità artistiche, irrazionali si potrebbero dire anche le verità religiose e morali, sebbene alla verità razionale, come tutte le altre cose di questo mondo, possano essere in più modi congiunte e paragonate: ma possono essere congiunte e paragonate con la verità razionale, come l'arte, soltanto negli accessorî, nella materia in cui si manifestano, non già nella loro essenza. L'amore, che è la somma delle verità morali, si sottrae del tutto alla ragione, la quale non può che indagarne qualche *quia*, studiando i fenomeni fisiologici che lo accompagnano o che sogliono accompagnarlo. La ragione pertanto avrà il diritto di dire che tali verità non entrano nei suoi dominî, ma non ha il diritto di negarle, — come le orecchie non hanno diritto di impugnare ciò che deve essere percepito dagli occhi, — nè ha diritto di misurarle con le proprie leggi, appunto perchè ciò che non è razionalmente conoscibile non si misura dalla ragione. E così la scienza potrà separarsi dalla religione, dall'arte e dalla morale, ma non avrà diritto di impugnarle una dopo l'altra, come talora fa, per ciò che non sieno materia sua. Sono infatti tutt'altra cosa.

Sì, sono tutt'altra cosa quanto alla loro essenza e quanto ai loro motivi: sono per altro cosa di cui la scienza è obbligata a tener conto, se non vuol cessar d'essere scienza. Non basta infatti ch'essa vagli e misuri

i dati razionali del fenomeno, il peso ed il numero; ma è necessario che nelle sue conclusioni faccia le debite riserve, non solo per ciò che può esservi di men che esatto nella computazione degli elementi conosciuti o razionalmente conoscibili, ma altresì e più per quelle forze o virtù che si sottraggono alla logica dei sillogismi e delle storte. Nel medioevo molte dottrine occulte, cui la scienza ufficiale non riusciva a comprendere, erano reputate pratiche diaboliche, e troppo spesso anche adesso molti fenomeni non bene classificati dalla nostra fisica si diffamano per ciurmerie. Ma nè gli scolastici, e tanto meno i facili scettici moderni, fecero o farebbero mai procedere notevolmente la scienza. Il sacerdote della scienza non deve essere nè credenzone, nè incredulo; deve esaminare con diligenza e con coscienza, e ritenere che può essere vero non solo ciò che si spiega, ma ancora, e forse in copia maggiore, ciò che non si riesce a spiegare.

Ogni cosa ha certamente la sua ragione, ma non ogni cosa si spiega attualmente dalla nostra ragione; nè perchè l' arte sia in questo senso irrazionale, la si ha a giudicare come un prodotto della nostra psiche meno prezioso che non la scienza o la logica. Che se i rapporti intelligibili paiono d'un genere più alto e più puro dei rapporti affettibili, d'altra parte è sempre vero che, per le leggi stesse dell'umana natura, soltanto per mezzo di questi si può risalire a quelli; nella sincerità e purezza di questi sarà pertanto la condizione precipua della verità della speculazione filosofica. L' arte, quando ci rappresenta in forma sensibile un riflesso di quell'universale che i fenomeni di natura nascondono nei diversi particolari, quando incarna in atto l'idea che nel filosofo è solo forma concettuale, non solo prepara alla filosofia un terreno più solido, ma, per così dire, è essa stessa la filosofia vis-

suta dalla specie. Un accordo musicale per il filosofo si risolve in una proporzione di numeri, ma il senso della specie rappresenta una proporzione con un accordo; e una melodia non è soltanto vera come rapporto di quantità, ma anche in quanto colpisce i nostri sensi e i nostri sentimenti. Or sia pure che la proporzione e il rapporto, come intelligibili, appartengano ad una facoltà virtualmente superiore che non la melodia e l'armonia, che sono soltanto sensibili; ma certo è d'altra parte che nella proporzione tra 1 e 2, o tra 2 e 3, e così via, e peggio ancora nei più complicati rapporti numerici, che costituiscono il pezzo musicale, noi abbiamo un concetto, che sarà bensì più logico, ma che è, per ciò che noi ne possiamo effettivamente comprendere, infinitamente più povero e indifferente di quello che avremmo dall' esecuzione stessa del pezzo. Se non avessimo i suoni, davanti ai numeri nudi non concepiremmo affatto come le proporzioni potessero avere bellezza. Il sensibile dunque non solo è guida, ma insieme è complemento dell'intelligibile, e ciò che si percepisce è in quantità infinitamente maggiore di ciò che attualmente si intende. Al sensibile pertanto deve far capo anche l'attività spirituale, e tanto più quindi è necessario che l'astratto, traducendosi nella materia dell'arte, come s'è detto, ridivenga concreto. E concreto infatti ritorna, concreto per altro di una forma diversa da quello della natura, un concreto in cui l'idea si manifesta più pura ed in miglior luce che non nel mondo della realtà. Da questo concreto più puro è pertanto più facile il risalire al puro concetto; e così è vera l'affermazione d'Aristotele (1); che

(1) *Poet.*, IX, 3: διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

la poesia, perchè tende all'universale, è più filosofica della storia, che riproduce il particolare. La scienza aspira alla conoscenza dell'idea, ma l'idea vive nell'arte, e l'arte è la sua fonte perenne e pubblica a tutti.

Leone Tolstoi, in un libro del resto sostanzialmente sbagliato (1), ha queste vere, ancorchè non sempre esatte, parole: " La proprietà, che distingue l'arte vera dalle sue contraffazioni, è il contagio artistico. Se un uomo, senza alcuno sforzo, ha letto, sentito o veduto un'opera di un altro, e ha provato un sentimento che lo unisce ad esso e ad altri ancora che hanno ricevuto la medesima impressione, l'opera, che ha determinato questo stato d'animo, è opera d'arte. Per bella, poetica, ricca d'effetto e interessante che sia, l'opera non è artistica, se non desta in noi quei sentimenti particolari di felicità, d'unione d'anima con l'autore e con gli altri uditori e spettatori che sono impressionati da essa..... La caratteristica di questa emozione è che colui che la prova si confonde talmente con l'artista, che gli pare che l'opera sia sua propria e i sentimenti ch'essa esprime sien quelli ch'egli avrebbe voluto esprimere già da un pezzo. L'opera d'arte vera cancella nella coscienza di colui che n'è impressionato ogni distinzione tra lui e l'artista e del pari tra lui e tutti gli uomini che ne sono affetti come lui. In questa soppressione del suo isolamento, in questa unione intima dell'artista con gli altri uomini è la forza attrattiva e la caratteristica dell'arte. „ Or sarebbe possibile questo contagio, questa fusione delle anime, o sarebbe neppur concepibile, se l'arte non rappresentasse, o non tendesse a rappresentare l'universale? Perchè una corda vibri alla vibrazione di un'altra

(1) *Qu'est-ce que l'art...?* (Paris, Ollendorff, 1896), pagg. 242-43.

corda, occorre sia accordata con essa, e la bizzarria o l'idiosincrasia non potranno mai diventare oggetto dell'arte. Il contagio dell'arte pertanto non è un effetto semplicemente esteriore di essa, del quale noi siamo solo passivi, come siamo per esempio del disgusto e della ripugnanza che destano in noi le stranezze; il contagio è inerente all'opera stessa, quando ripensiamo attivamente come nostro pensiero la stessa opera altrui. L'anima del poeta, più delicatamente sensibile delle anime ordinarie, imprime alla corda una vibrazione non mai prima udita, ma tale però che anche gli altri intendono subito, perchè è propria essa pure della lira dell'anima umana (1). Originale pertanto e diverso dal volgo, come pure dagli altri artisti, è l'artista vero, ma originale in quanto interpreta agli altri le verità a loro prima sconosciute o mal conosciute, in quanto solleva un lembo al mistero dell'infinito, in quanto eccede le impressioni medie, in quanto rappresenta una particolarità dell'umana natura, ma per altro sempre una proprietà dell'universale, non l'accidente d'un caso singolo. In altre parole, l'intuizione sua, perchè sia accettata, dev'esser vera a quel modo stesso che nei dominî della logica e della scienza il ragionamento deve esser retto. Pitagora, quel giorno che scoperse il famoso teorema, lo potè anche subito insegnare e potè persuaderne i suoi discepoli, perchè lo potè dimostrare come una verità logica. Ora appunto come la scienza chiede il consenso della ragione, così l'arte quello dei sensi, e le due facoltà psichiche procedono parallele. La corrispondenza è necessaria e per l'un ordine di concetti e per l'altro, e se nell'arte è meno determinata, è per compenso più intensa.

Infatti chi apprende un vero scientifico, si accorda

(1) Cfr. B. Croce, op. cit., pag. 18 e *passim*.

di necessità con lo scopritore nel processo logico, senza che partecipi del suo genio nè punto nè poco; chi apprende un vero artistico, se anche non lo può apprendere tutto intero, se anche non lo riproduce in se stesso in ugual misura nè con ugual tinta tutte le volte, per compenso vi aggiunge sempre qualche cosa di proprio, e in certo modo si fa collaboratore dell'artista. Si può persin dire che certe opere d'arte più somme pare che seguano l'evoluzione della specie e mutino coi secoli di significato senza diminuire di pregio: nei poemi omerici la complessa anima nostra scopre molte reali bellezze che per l'anima semplice dei contemporanei doveano passare inosservate. E questo avviene perchè l'arte non è deduzione logica, nè combinazione consciente, nè conoscenza razionale, ma fenomeno, come le opere della natura, e il contenuto suo è indeterminabile e inesauribile come quello dei fenomeni naturali: la percezione più piena è la condizione più favorevole per intenderlo. Quando pertanto il Vico (1) afferma potersi dire i poeti primi essere stati il senso, e i filosofi posteriori l'intelletto del genere umano, dà all'arte il suo giusto valore e fissa uno dei postulati dell'estetica.

10. Nè è poi da credere, come forse pensa qualcuno, che il senso nella vita pratica sia troppo peggior guida che alcun'altra: ben infelice sarebbe la condizione dell'umanità se così fosse. I filosofi saranno sempre una parte minima dell'umanità, e la morale razionale di Platone dovette trasformarsi nella morale sentimentale di Cristo per diventare universale. Ciò che è fortemente sentito equivale praticamente a ciò che è compreso. È stato notato più volte, come talora i poeti

(1) Op. cit., pag. 129. Cfr. pure pag. 376.

paiono aver l'intuizione di veri scientifici che si scoprono poi molti secoli dopo: ma non è scienza questa, nè sono scoperte scientifiche: il fenomeno contiene quel vero, come il marmo la statua, e l'artista che ha l'occhio acuto, riproduce anche quel tratto, che effettivamente nel fenomeno c'è, ma che sfugge di solito all'osservatore superficiale: soltanto anche nella riproduzione dell'arte esso resta egualmente dissimulato, come in natura, fino a che non intervenga la scienza a coordinarlo in relazione razionale con gli altri fenomeni della sua classe. Così Omero parla di anatomia con la sicurezza di un medico, di navigazione con la competenza di un pilota, e l'osservazione supplisce la scienza. Alcune funzioni del nostro spirito sono sostanzialmente come le funzioni del nostro corpo; agiscono senza intervento della nostra logica: si parla e si può parlare benissimo senza sapere e senza sospettare nemmeno che cosa sia verbo e che cosa sia nome. Il senso e il buon senso ci guidano meglio di qualsiasi consapevolezza. E non solo ci guidano nella vita animale, ma nella vita morale altresì ci soccorrono con non minore efficacia della riflessione razionale. Vediamo infatti come il buon senso o il senso della specie, che è sempre più sano di quello degli individui, e in un popolo primitivo ha una potenza d'intuizione e di creazione che negli individui non può avere, — vediamo come questo buon senso abbia, senza intervento di ragione o di critica, creato miti e leggende che rispecchiano in sè le più alte verità morali o d'un popolo, o dell'umanità intera, prima ancora che di coteste verità alla ragione potesse apparire neanche un lontano barlume. Questi miti e queste leggende partecipano infatti del vero non meno degli avvenimenti più accertati della storia, ma la verità loro non deve essere ragguagliata alla stregua del peso, del numero e della misura, del giorno o

dell'ora, del luogo o dell'ambiente, ma a quella del valore morale che hanno in sè, del rapporto che hanno con la natura umana, sia esso fisico, sia metafisico, sia riducibile alla ragione, sia irriducibile. In questo senso, e solo in questo senso, anche l'arte partecipa della morale, chè dove la specie consente, ivi è il principio della moralità.

I miti delle antiche religioni non sono già favole assurde combinate insieme da fantasie pazze e sbrigliate, ma hanno spesso significato profondo; comecchè per altro molte sottigliezze che la critica vi volle scoprire sieno invece esse dei parti di menti inferme. Nè certo cotesti miti sono invenzioni di filosofi e di pensatori, i quali anzi, quando vi posero mano per emendarli, li guastarono; nè del significato loro fu consapevole il popolo che li creò e li tramandò; nè senza di questo contenuto, ignoto alla conscienza, ma consentaneo alla natura, avrebbero ottenuto credibilità o diffusione.

Lo stesso racconto del peccato originale secondo la Genesi non potè essere inventato deliberatamente, poichè piuttosto si può dire che appena ora si cominci a sentirne e a comprenderne razionalmente il significato morale. La scienza che aspira a rendere l'uomo come Dio *sciens bonum et malum*, e che gli produce la morte, — la scienza che vorrebbe essere conoscenza e comprensione del mondo esteriore, e invece, rivolgendosi sopra se stessa, diventa negazione di tutto e di se stessa, — la corruzione morale che si trasmette di generazione in generazione senza alcuna salvezza umana, cioè razionale, senza alcuna redenzione, se non per opera dell'amore soprannaturale, della carità e del ritorno alla semplicità antica, rinunciando al mondo ed alle sue pompe, — il riscatto dell'umanità per il prevalere degli umili e dei poveri di spirito sui sapienti e sui dotti, — chi poteva aver chiuso consapevolmente da

principio in un mito tutta questa pienezza di significato che ci appare ora evidente? Chi nega la rivelazione potrà sostenere la sua tesi razionalmente sul modo con cui la rivelazione sarebbe avvenuta; ma se questa verità era impossibile adombrarla conscientemente, sia la rivelazione stata esteriore o interiore, non fa molta differenza. Dove è tanto contenuto morale e religioso, dove è la sintesi della storia e del destino dell'umanità, non andiamo a chiedere conto di qualche particolare di forma: non abbiamo dinanzi un fatto di cronaca, ma un'idea, e a buon diritto la religione chiamerà empio chi volesse applicarle le seste della ragione: fossero i dogmi religiosi commensurabili da questi moduli, cesserebbero per ciò stesso di essere dogmi religiosi; chè dove la ragione giungesse, non ci sarebbe bisogno di altri lumi.

In proporzioni minori e con minor rigore di forme lo stesso si può dire dell'arte. La tecnica si potrà insegnare ed apprendere; ma la creazione artistica consta di altri elementi che non sono quelli della logica, ed ha altri fini che non sono quelli di dimostrare qualche cosa. Empio pertanto contro l'arte si potrebbe analogamente chiamare chi le opere d'arte le paragona alla meschina e volgare realtà di ogni giorno. Beati i semplici di cuore, è giusto pertanto ripetere anche qui, poichè di essi è la contemplazione e il godimento.

Così è: lo scetticismo in religione e il criticismo nell'arte nacquero a un parto dalla ragione; e la incredulità per Omero si affermò quando si affermò lo scetticismo religioso. La mente moderna, divenuta unilaterale per il prevalere del razionalismo, come negò la religione, così negò la morale e negò l'arte; solo il modo della negazione fu diverso. Per la religione fu aperto; per la morale e per l'arte fu implicito, negandosi a quella il fondamento della libertà e l'idea-

lità del fine, e riducendo questa ad un tecnicismo. La conclusione infatti da parte della ragione è legittima: ciò che la ragione può misurare è soltanto la tecnica, e solo la tecnica essa può insegnare. Non è altrettanto legittima la illazione dal dire *ciò è irrazionale* al conchiudere *dunque non è*. La ragione ha i suoi diritti, ma non li ha tutti essa sola, nè ad arrogarseli si vede che realmente abbia fatto molti guadagni.

11. E per verità coloro che per tanti secoli hanno levato a cielo i poemi omerici quasi il canone e l'esemplare tipico del poema perfetto quanto può essere perfetta un'opera umana, non erano scienziati nè loici, com'erano coloro che tentarono di demolirli, o almeno non applicavano la scienza e la logica alla poesia, ma erano però poeti ed artisti, come il Goethe e lo Schiller, come il Wieland e il Klopstock, che neppure da tante belle ragioni si vollero lasciar persuadere (1). Ebbene, se io dico che il Vico ed il Wolf furono uomini benemeritissimi, ma che anche quelli altri che ho nominato pare che meritino qualche cosa di meglio che un benevolo compatimento, non mi pare di essere verso di questi parziale. Nè questa è una litote, per dire che i poeti abbiano tutta la ragione e i filologi tutto il torto. La critica razionale rovesciò le stolte superstizioni e le coperse di ridicolo: quanto era fracido crollò sotto gli urti ripetuti. Ma la fabbrica nuova è poi più solida e bella dell'antica?

La filologia e la retorica anche questa volta si sono

(1) Il Leopardi il 12 dicembre 1823 (*Pensieri*, VI, pag. 347) giudicava il dubbio sull'esistenza d'Omero *stoltissimo, benchè d'uomini gravissimi:* nel 1828 accedette invece interamente all'opinione del Wolf, movendo per altro egli pure da presupposti sbagliati.

incontrate: anche la *Morte di Ettore* del Cesarotti era un'Iliade corretta e razionale, e il Cesarotti infatti non esitò molto ad aderire alle conclusioni del Wolf; solo quanto alla ricostruzione, gli piaceva la propria, e la tesi del Wolf la comprometteva. E d'allora in poi è sempre avvenuto allo stesso modo: mentre l'Iliade tradizionale, con tutte le assurdità che vi trovano, era sempre piaciuta a tutti, l'Iliade rifatta non piace che al rifacitore, a ciascuno la sua, e corna delle altre. E veramente, a leggere ciò che in nome della ragione si è scritto per togliere ad Omero singoli canti o singoli brani, non si ha più cuore di ridere delle ciancie dei retori; queste nuove sono spesso peggio che ciancie.

Nè si può dire che il debole della critica negativa stia soltanto nelle applicazioni particolari, e che la tesi generale invece sia incontestabile o salda. Che l'Iliade che abbiamo ora sia proprio tale e quale la compose Omero, sarebbe sciocchezza il pensarlo, ma dal dire che fu guasta e interpolata al volerne spezzare la compagine per rifabbricarla dietro altri principî, ci corre assai, e le ipotesi che sono state fatte contro l'unità dei poemi omerici, anche all'analisi della ragione cozzano contro difficoltà molto più gravi che non la credenza tradizionale. Quella dei canti staccati, agglutinatisi dopo per opera d'un diaschevasta, ormai è in generale abbandonata, e rimarrà nella storia come un documento delle aberrazioni della critica. Che invece da un piccolo nucleo per mezzo di aggiunte e di ampliamenti i poemi omerici sieno giunti all'ampiezza attuale, è un'ipotesi per se stessa non risibile, anzi alla prima molto appariscente; ma, senza contare le ragioni interne, che vedremo più oltre, anche a esaminarla solo nella sua materiale applicabilità, non ci si mostra molto più salda della prima. Vi sono degli squarci, come il *Ca-*

talogo e la *Doloneia* (1), che si possono toglier via facilmente; sono infatti appiccicati solo in modo del tutto superficiale e non innestati sul fondo vivo, e se ci limitiamo a voler levar questi e qualcun altro dello stesso genere, potremo forse trovarci d'accordo. Ma la mag-

(1) L'azione sta benissimo in piedi anche senza questi due brani, ancorchè per il Catalogo essa riesca più chiarita, e per la Doloneia più colorito il carattere di alcuni personaggi principali. A ritenere il Catalogo come un'interpolazione mi induce, non già la divergenza intorno a cose e persone con ciò che si trova nel resto del poema, ma piuttosto la conoscenza *de visu* che il suo autore ci mostra della geografia e topografia della Grecia continentale, mentre la geografia dell' Iliade si limita quasi esclusivamente all'Eolia e ai paesi vicini. Nè gran conto farei dell'altra ragione, che il Catalogo sia compilato per navi e non per schiere. Infatti l'enumerazione per navi offriva più largo campo ad una statistica compiuta di tutte le forze, comprendendo non solo i combattenti, ma anche la ciurma, e plasticamente presentava tutta l'azione e tutto lo sforzo nel suo divenire, mentre una rassegna militare difficilmente, e solo per mezzo del raziocinio, si poteva farla risalire alle origini e ai motivi della spedizione: le navi per i Greci rappresentano la patria e sono come la cittadella del campo, e, non foss'altro, per questo solo era opportuna la rassegna per navi. Ad ogni modo resta sempre salda la ragione della geografia, ed anche se non si vuole escludere che, poichè allora le opere letterarie erano piuttosto proprietà della specie che degli individui, l'autore dell'Iliade abbia fatto suo pro d'un canto che avea trovato bello e pronto e l'abbia inserito con poche variazioni e adattamenti nel poema, la conclusione è sempre questa, che il Catalogo sarebbe essenzialmente opera d'altra mano. Differenti, ma forse non altrettanto decisive ragioni, si possono addurre per levar via il libro X, come ritennero anche i critici antichi. La sua azione sostituisce quella del libro IX, al quale corre parallelo: tanto il libro X quanto il IX prendono le mosse dallo stesso punto, e svolgono lo stesso motivo, cioè trovare un qualche rimedio ai mali che affliggono gli Achei; perciò nel l. X si rinnovano le stesse scene che si erano vedute nel l. IX, e la disperazione d'Agamennone (IX, 14 e segg.; X, 3 e segg.), e la recognizione delle guardie (IX, 80 e segg.; X, 58 e segg.), e l'adunanza del consiglio, con la medesima alternativa, se non convenisse piuttosto fuggire e lasciare l'impresa. Il quesito è lo stesso, la soluzione è differente; ma quella del l. IX è parte essenziale della tela del poema, quella del X è un episodio staccato, senza alcun legame nè alcun richiamo nel resto dell'azione.

gior parte dei presunti ampliamenti non si può levarla con uno strappo solo: essi hanno distese le branche per assai largo spazio. Nel l. XX dell'Iliade, per esempio, vogliono che sia interpolato l'episodio di Polidoro e nel XXI quello di Licaone; ma questi due episodi non si possono togliere se non si strappano altresì dal contesto alcuni versi del l. XXII dove, del tutto naturalmente, acconciamente ed efficacemente per il πάθος della scena, Priamo cerca con gli occhi nel campo questi due suoi figliuoli. Vogliono che nel XVIII sia interpolato lo squarcio dove Polidamante consiglia ad Ettore di chiudersi dentro alle mura; ma allora bisogna tôr via anche il brano corrispondente del l. XXII, dove Ettore si decide ad attendere Achille e ad affrontarlo da solo sopra tutto per giusta vergogna che non lo accusassero di aver perduto l'esercito per non aver voluto ascoltare quel consiglio; e il Bergk ha questo coraggio, ed egli, che non si perita d'affermare che il libro XXII non ci produce un piacere del tutto sincero (1), non si accorge che, se si leva questo precedente, l'ostinazione di Ettore e la sua resistenza alle preghiere del padre e della madre sarebbe inesplicabile: poichè tutti quelli che poteano salvarsi si erano salvati e si sarebbe ritirato ultimo di tutti, il fermarsi là fuori, mentre di vincere non aveva alcuna fiducia, sarebbe stato un agire da mentecatto. Ma anche lasciando star ciò, ammettere che l'interpolatore, anzi gli interpolatori abbiano avuto tutti la furberia di aggiungere, insieme agli squarci, questi altri addentellati in vari luoghi, è un'ipotesi affatto gratuita. Pazienza quando si tratta di un brano segnalato, che richiami fortemente sopra di sè l'attenzione in guisa da potersi aver poi sempre

(1) *Griechische Literaturgesch.*, I, pag. 636: *gewährt keinen ungetrübten Genuss.*

presente come norma direttiva nell'adattamento di tutto il resto; ma parecchie volte l'interpolazione sarebbe avvenuta del tutto sporadicamente per idee e figure per se stesse presso che indifferenti e pur tali che nei diversi luoghi conservano per un fortunato caso lo stesso colore e lo stesso carattere. Se è vero, di che non si dubita, che i poemi si tramandavano sopra tutto a memoria, l'interpolazione non poteva avvenire in questo modo. Uno squarcio nuovo tutto disteso, se piace, può essere accettato: un rappezzo non necessario in un luogo lontano, che non deve avere altro ufficio se non di dar credito allo squarcio nuovo, non si capisce come potrebbe entrare a turbare la tradizione già fissata. Sebbene per conservatori dei poemi omerici passino di preferenza gli Omeridi, questi poemi non erano affatto secreta ed esclusiva proprietà d'una scuola o d'una chiesa; non v'era un sommo pontefice che bandisse ai fedeli il nuovo verbo, il nuovo testo. Era molto più facile che si perdessero, nel passare di bocca in bocca, i raccordi che v'erano originariamente, di quello che se ne introducessero di nuovi per interesse dell'opera d'un collega o ignoto o rivale.

A questa obiezione pare risponda l'ipotesi del Bergk che, oltre gli interpolatori ed amplificatori, ammette anche l'opera d'un diaschevasta. L'affare si complica, e le ipotesi molto complicate sono le meno atte a cogliere il vero: però è un'ipotesi comoda. Così un brano che non ha richiami in altri luoghi, lo si può eliminare appunto perchè non è collegato, e un altro che ne ha, lo si elimina per la ragione contraria, cioè perchè, essendo collegato, ci si vede la furberia del compilatore che voleva dissimulare l'innesto. Or bene, questo diaschevasta, che il Bergk colloca prima della fine del secolo decimo, quando ancora la scrittura non era d'uso comune, avrebbe rimaneggiato tutto il poema, non già

per farne una creazione nuova (nel qual caso sarebbe lui il vero Omero), ma per rassettare l'antica, — un lavoro più assai di critico che di poeta, ma di critico ignorante e sventato. Infatti " per le contraddizioni „ dice il Bergk (1), " egli è indifferente: mentre l'ufficio del rimaneggiatore sarebbe stato di toglier via o di coprire le discrepanze delle singole parti, ove ce n'erano, di raro egli si cura di accomodarle, e poichè non ha ben fisso il concetto dell'antica poesia, che egli imprende a continuare, nascono nuove contraddizioni „. Questo, dico io, sarebbe argomento più che sufficente per dubitare che un diaschevasta ci sia mai stato, anche qualora le antiche testimonianze ci asseverassero la sua esistenza: per immaginarlo noi, converrebbe almeno che a qualche cosa avesse servito. Invece non serve che da comodino: così l'interpolatore ha ampliato, il diaschevasta ha rassettato, ma poi viceversa non ha rassettato nulla, anzi ha impasticciato peggio di prima; poi altri, dopo del diaschevasta, hanno ampliato e aggiunto di nuovo; e siccome sono tutte persone e circostanze immaginarie, poichè nè documenti nè testimonianze ce ne restano, così ciascuno se le crea in quel modo che gli convengono, e se ne trova contento.

Ora io qui non mi so persuadere di tante cose, ma specialmente una non ne capisco. Perchè mai il poeta dovrà in dialettica dare dei punti a San Tommaso, e all'interpolatore invece, e peggio al diaschevasta, che lavorano freddamente di riflessione, sarà lecito essere teste sventate, che non si accorgono degli spropositi che inseriscono? Perchè mai nelle produzioni di tempi più ingenui, quando la fantasia prevaleva sulla ragione, quando l'anima umana non aveva ancora imparato a ripiegarsi sopra se stessa, si presumerà gratuitamente

(1) Op. cit., I, pag. 650.

la rigorosa consentaneità logica, per ammetterla poi violata in tempi di evoluta razionalità? Non è questa un'ipotesi per se stessa contro ogni ragione e contro ogni esperienza? Ebbene, noi ammettiamo invece l'ordine inverso, noi diciamo che secondo i tempi e secondo il grado diverso di civiltà e di evoluzione del pensiero diversa è la quantità e la qualità dell'irrazionale connaturato ad un'opera d'arte. Ciò che lodiamo in Omero non passeremmo sempre per buono in un autore moderno, come la razionalità di un moderno, anche quando è buona e lodevole, stonerebbe spesso maledettamente in Omero. Ogni cosa è bene quando è al suo posto.

12. Ed analoga diversità di misura si può far constare anche nelle diverse arti, e insieme diversità di processo.

La poesia infatti per questo rispetto non va di pari passo con le arti plastiche. Fu già sostenuto che l'arte arcaica rivestisse un carattere di alta idealità; ma lo studio dei monumenti dimostra che fino a che la tecnica non giunge ad un certo grado di scioltezza, essa è anzi improntata di schietto e rude naturalismo. E si capisce bene che deva esser così. Chi non è in grado nemmeno di copiar tollerabilmente un esemplare, come potrebbe assurgere all'esemplare degli esemplari, a ciò che è al di là delle contingenze dei fenomeni comuni? Nella gara pertanto del rappresentare l'idea, se di gara allora si può parlare, l'arte plastica non può non essere dalla natura vinta e disfatta. Ora chi sente e conosce la propria incapacità, giusto è che vada dietro alle orme dei maestri; e anche il solo raggiungimento del vero vulgato allora è sognato come una idealità (1). Tale infatti appariva anche a Dante che, nel vantare i marmi

(1) Cfr. Ribot, op. cit., pagg. 122-23.

del *Purgatorio* (X, 28-96; XII, 16-59), ne fa consistere l'eccellenza essenzialmente nella perfetta imitazione della natura:

Morti li morti, e i vivi parean vivi;
Non vide me' di me chi vide il vero.

Infatti tutto il meraviglioso di quelle sculture consiste nella rappresentazione del reale, anche là dove l'arte umana non ci riesce, e anche quando pare che Dante voglia dire di più, o la narrazione nel tempo soverchia la rappresentazione nello spazio, di che diremo più oltre, o non si fa che un'amplificazione retorica, sempre nella stessa cerchia del naturalismo:

che non pur Policleto
Ma la natura lì avrebbe scorno.

È l'arte quale era intesa da Omero. — Ben altra impressione che di perfetta naturalezza destano invece i frammenti dei frontoni del Partenone; e la natura lì ha scorno in un senso ben diverso da quello che evidentemente intese Dante; ma le opere d'arte plastica che Dante ebbe sott'occhio non potevano offrirgli materia e occasione d'altri concetti, nè l'arte che si rinnovava aveva fatto ancora molti passi per cotesta via.

Oltre di ciò le arti plastiche, avendo per loro unico ed esclusivo oggetto le forme, sono più strettamente legate alle leggi cui la materia in natura è soggetta, e per ciò stesso sono più attratte nei loro primordî a rappresentare il caso reale ed il caso singolo che non l'ideale e l'universale. Liberate dalle difficoltà della tecnica, e sotto l'influenza delle arti della parola, esse pure nelle forme intuiscono l'universale, e sciolgono il volo, fino a che da ultimo, strette dal criticismo e dal razionalismo, ritornano a servire alla realtà e alla verità pratica e storica.

Per l'arte della parola invece il processo fu del tutto diverso. La tecnica, in confronto delle arti plastiche, facilissima permise presto dei movimenti abbastanza liberi: a ciò si aggiunga l'attitudine che ha la parola di rappresentare, non solo gli oggetti corporei, ma anche i rapporti loro col soggetto senziente, e i sentimenti e le passioni e i concetti immateriali in generale. La poesia pertanto non fu, nè potè essere, neanche da principio, esclusivamente oggettiva: non v'era sempre in natura il modello immediato e fisso al cui confronto informarsi; e sebbene essa fosse essenzialmente realistica, questo realismo era rivestito fin da principio di un carattere di universalità che lo trasportava di peso nei campi dell'ideale; così che il reale non è più accidentale, e l'ideale non isfugge di mano come forma senza sostanza. Ad ogni modo in quel mondo giovane, quando la riflessione era ancora ai primi passi, la fantasia preparava i materiali alla ragione. La morale non si discuteva astrattamente, ma s'incarnava nelle persone e nei fatti, donde più tardi, analizzando ed eliminando, si dovea risalire alle norme.

E per verità i poemi omerici sono composti non d'argomentazioni, ma d'immagini, e la logica delle immagini facilmente si capisce che debba essere differente da quell'altra. Essa esclude certi ravvicinamenti, ne ammette altri suoi propri, non vuol convincere, ma suggestionare, e poichè si rivolge ai sensi più che all'intelletto, si accontenta di una consequenzialità sensibile anzichè intelligibile, e bada essenzialmente solo a ciò che ha presente. Non è dunque la ragione chiamata per prima a giudicare dell'arte, e specialmente dell'arte antica, ma il senso. Le contraddizioni, le inverisimiglianze saranno inammissibili, se il senso ne è offeso; ma ove il senso non se ne accorga, non abbiamo il diritto di imporre noi le nostre pastoje a chi non

ne sentiva nè il bisogno nè la convenienza. Non è da dire pertanto che le inverisimiglianze e le contraddizioni nei poeti antichi sieno scusabili e tollerabili; esse sono legittime, perchè sono naturali; sono una caratteristica propria di quel concepire, un effetto del predominare della fantasia, la quale non ricorda più quanto è stato detto poc'anzi, durante l'assorbimento completo nel tratto che immaginava e narrava (1). Potremo dunque invertire l'affermazione dei critici e dire che, non la inconseguenza, ma la razionalità è un indizio d'interpolazione posteriore?

In tempi più tardi e più culti, egli è vero, la riflessione e la filosofia cominciano a indagare più a fondo, a studiare se dove la fantasia si accontenta, può essere contenta pur la ragione, a cercare i nessi e i rapporti lontani, a uscire dai limiti del quadro per trovare le relazioni di questo con gli altri gruppi; e poichè la lingua è pure lo strumento della filosofia, anche l'arte della parola non potè non subire la sua influenza e non tendere, o poco o molto, a soddisfare anche alle sue esigenze. Euripide, il più sapiente del tempo suo dopo Socrate, come rispose l'oracolo, il raccoglitore di libri, il pensatore solitario e notturno, è il prototipo di questa scuola. Con tutto ciò neanche dai poeti delle età culte, se furono veramente poeti e non accozzatori di versi, l'irrazionale potè mai essere del tutto cacciato di posto.

Più dei ragionamenti varranno a dimostrare il mio assunto gli esempi pratici. L'arte infatti essendo, come la grammatica e come la retorica, un prodotto essenzialmente spontaneo, va studiata a posteriori per dedurne le leggi, non per imporgliele, ancorchè lo studio dei fatti artistici possa servir di guida a nuove crea-

(1) Cfr. Cesareo, op. cit., pag. 75.

zioni. E poichè il campo, al quale queste ricerche potrebbero estendersi, è tanto ampio quanto è ampia la storia della letteratura e dell'arte universale, nè la mia poca dottrina giunge così oltre, nè, se pur vi giungesse, sarebbe opportuno per guadagnar d'estensione perdere di profondità, perciò nel mio studio prenderò le mosse da Dante e da Omero, dall'Omero tradizionale (come dai due testi che dinanzi alla critica stanno in rapporto d'assoluta opposizione, l'uno essendo ritenuto, ed essendo in realtà, tutto genuino e legittimo, senz'ombra d'interpolazione o sostituzione, l'altro oppugnato pressochè passo per passo e per l'uno e per l'altro supposto); e nel trarre esempi e prove anche da altri autori e da altre letterature, che si trovino in condizioni analoghe, preferirò quelli principalmente che mi offre la letteratura francese antica: la *Chanson de Roland* fu già da altri paragonata all'Iliade, e con l'Odissea recherò a confronto io per la prima volta i poemi di Cristiano di Troyes noti fin ora ai soli filologi, ma non indegni di porsi per certi rispetti a paragone d'Omero. Lì si vedrà che le anomalie, delle quali si mena tanto scalpore e tanto scandalo, non sono casi isolati e peculiarità di opere singole, ma fenomeni più o meno comuni, secondo si dieno pure le analogie di circostanze. La riconferma di ciò che dirò e larga copia d'esempi adatti potrà il lettore trovarle anche nel terzo capitolo dei Prolegomeni alle *Odi di Pindaro* da me dichiarate e tradotte, alla quale opera, come a complemento, una volta per tutte mi richiamo, desiderando io sopra tutto evitare qui quelle ripetizioni che il filo del discorso non renda assolutamente necessarie.

Per maggiore chiarezza, e perchè in materia così sottile e vaga il lettore sappia fin da principio dove si va a parare, esporrò capo per capo dapprima le principali conclusioni finali, cui giunsi nelle mie ri-

cerche, formulando in tante proposizioni, per saggiare, non per trattare a fondo il soggetto, alcuni dei punti più salienti in cui l'arte si sottrae al rigore delle leggi della logica volgare per seguire una norma sua propria, e ne soggiungerò quindi gli argomenti, i documenti e le prove.

Non occorre dire che non presumo neppur cotesti punti precipui averli analizzati compiutamente, nè di ciascuna anomalia aver saputo indicare tutte le caratteristiche; nè di questo sento bisogno di scusarmi, quanto piuttosto del tentativo di voler trovare delle norme là dove appunto si esce dalla norma comune. Gli è che ogni principio che si pone, conduce seco di necessaria conseguenza il generalizzare, e i fatti sporadici e disgregati non servono a nessuna conclusione fino a che in loro non si dimostra, se non l'attualità, almeno la potenzialità d'una coordinazione. Gli è che il ragionamento e il coordinamento sono il solo mezzo di comunicare ad altri per dottrina le proprie idee, e se anche la prova positiva di fatti sopra- ed extra-razionali ragionando non si può dare, si può almeno ragionando dimostrare come le formole antiche sieno affatto monche ed insufficenti a intendere e spiegare i fenomeni stessi.

III.

Proposizione I. — *Il tempo e lo spazio in arte non hanno la stessa estensione che in natura, e neppure hanno una misura costante, ma invece di dar legge al proprio contenuto, la ricevono da esso, e si adattano alle sue esigenze.*

13. Dante percorre a piedi il meridiano terrestre in due soli giorni, dei quali il primo lo impiega a discendere, — non direttamente per il raggio, ma per una linea a forma di spirale fino al centro della terra, — e l'altro a risalire (1), e poniamo sia pure per la più corta, cioè diritto per il raggio, dal centro all'emisfero australe. Uno spazio enorme è percorso dunque in un

(1) Veramente quelle del risalire sono un po' meno di ventiquattr'ore, poichè appena passato il centro della terra sono già circa le sette e mezzo del mattino. *Inf.*, XXXIV, 96:

> E già il sole a mezza terza riede;

e quando i poeti escono a rivedere le stelle, mancano ancora un paio d'ore al sorger del sole, *Purg.*, I, 19-21:

> Lo bel pianeta che ad amar conforta
> Faceva tutto rider l'orïente,
> Velando i Pesci ch'erano in sua scorta.

Le ventiquattr'ore sono compiute quando si accingono a salire: *Purg.*, III, 16, confrontato con IV, 15-16.

tempo brevissimo, e la prima parte di esso, tanto più lunga, e comprese le soste, in un tempo di poco maggiore della seconda. Eppure nè Dante credette dover giustificarsi di ciò, nè ad alcuno, che sia sano di mente, può venir in capo di fargliene carico. Le ore del risalire, ancorchè vuote di avvenimenti, sono necessarie per la simmetria col discendere, e in quelle del discendere il tempo è misurato non dallo spazio percorso, ma dagli atti e dai fatti che contiene: in queste ventiquattr'ore pertanto, se non ci stanno tutte le misure del viaggio, ci sta convenientemente tutta l'azione. La quale è distribuita in proporzioni costanti. Infatti, perchè il lettore non si confonda, il poeta ha cura di indicare di tratto in tratto quante ore sono passate, cominciando dal cader della sera (II, 1) a oltre la mezzanotte (VII, 98-99, uscita dal quarto cerchio), a due ore dopo la mezzanotte (XI, 113-14, uscita dal sesto cerchio), a poco prima delle sette del mattino (XX, 124-27, uscita dalla quarta bolgia), alle sette (XXI, 112, quinta bolgia), all'una dopo mezzogiorno (XXIX, 10, ingresso della decima bolgia), al cader della sera (XXXIV, 68, centro della terra). Se ragguagliamo ciascuno di questi periodi di tempo ai passi, alle parole, ai fatti che vi sono compresi, anzichè allo spazio cosmico in essi percorso, troveremo una mirabile convenienza, anzi una proporzione razionale, di cui appena l'arte più riflessa è capace. Se Dante avesse computato il tempo in proporzione allo spazio reale, per ogni cerchio avrebbe impiegato delle settimane o dei mesi, e sarebbero andate perdute la continuità e l'unità, oggetti principali del senso. Pertanto, ancorch'egli non rinunci punto a determinare le dimensioni secondo le misure che la cosmografia del suo tempo gli suggeriva, nella pratica poi queste misure sono come vedute in iscorcio.

Così viceversa, per una ragione analoga, il primo giorno, quello in cui Dante si dispone al gran viaggio, apparisce tanto breve, quanto scarso è il suo contenuto. Quando a Dante si para innanzi la lonza,

Tempo era dal principio del mattino:

subito di seguito incontra il leone e la lupa, fugge e s'imbatte in Virgilio, il quale gli dice che, se vuol campare, deve andare per un'altra strada: il dialogo non è lungo, e già alla fine di esso lo giorno se n'andava. A Dante non importa che il giorno appaia troppo corto: a lui importa che il mattino e la sera corrispondano ai momenti psicologici, ch'egli ha impreso a rappresentare: la sera porta la riflessione, quindi i dubbi del canto secondo; la notte più che il giorno è il tempo adatto per la discesa nel mondo dei morti. In natura ogni giornata ha molte ore che sono, o paiono, inutili per lo svolgimento di una data azione; in arte queste ore inutili vengono senz'altro soppresse.

Ma, per ritornare agli scorci, quanto quelli di Dante siano enormi, anche prendendoli a parte a parte, non è chi non veda. Egli scende al centro della terra per una scala di dieci gradi. Qualunque siasi l'apertura del cono, dubbia non può essere la misura del lato: essa è il raggio terrestre, e questo Dante percorre; così che potrà esser questione sulla maggiore o minor ripidezza, non sull'estensione dello spazio. Il fatto si è che Dante, invece, in direzione verticale, ad eccezione del baratro di Gerione, fa ciascuna volta pochi passi e facilmente numerabili, e non molti ne fa in direzione orizzontale. O l'una o l'altra misura dev'essere adunque estremamente scorciata, o più probabilmente sono scorciate tutte e due.

Ora, poichè sull'ampiezza del cono il poeta non ci è stato largo di indicazioni, non mi ingolferò in calcoli

sottili e difficili: noterò solo qualche anomalia più saliente e che sia chiara senza bisogno di lungo discorso. La bolgia decima ed ultima, XXX, 86-87,

volge undici miglia,
E men d'un mezzo di traverso non ci ha:

perciò il ponte sopra di essa deve essere lungo mezzo miglio. Sarebbe dunque, come ponte, un bel ponte, e la decima bolgia, per essere una fossa (XXIX, 49), sarebbe una bella fossa. Ma si potrebbe pensare che la decima bolgia dovesse essere la più larga di tutte; e, ammettendo per un momento l'ipotesi che Dante abbia voluto assegnare a ciascuna la stessa superfice, dire che perciò abbia compensato in larghezza ciò che perdeva in circonferenza. Ma questa ipotesi non regge punto e non è secondo il pensiero di Dante. La bolgia nona e penultima ha una circonferenza dichiarata di ventidue miglia (XXIX, 9); essa è dunque di necessità di gran lunga anche più larga della decima.

Infatti si può appena dubitare dove si debba intendere calcolata la circonferenza delle undici miglia, e rispettivamente delle ventidue, se lungo l' argine inferiore, o lungo l'argine superiore, o nel mezzo del fosso; quest'ultimo modo pare il più razionale, come quello che costituisce la media tra gli altri due; atteniamoci dunque a questo. Ecco pertanto il problema: tra due cerchi concentrici, l'uno di ventidue, l'altro di undici miglia di circonferenza, quale distanza intercede? Poichè la bolgia inferiore è larga mezzo miglio, la distanza fra il suo mezzo e l' argine superiore sarà un quarto di miglio, dunque la distanza totale tra le due circonferenze sarà uguale a $^1/_4$ di miglio $+ x$, e la larghezza della bolgia nona, per conseguenza, sarà uguale a $2x$. Ora una circonferenza di 22 miglia ne ha 7 di diametro, e perciò $3\ ^1/_2$ di

raggio; e una circonferenza di 11 miglia analogamente avrà miglia 3 $^{1}/_{2}$ di diametro e 1 $^{3}/_{4}$ di raggio. La differenza tra i due raggi rappresenta pertanto la distanza che si cerca, cioè la somma di mezza larghezza della decima bolgia, che sappiamo essere $^{1}/_{4}$ di miglio, e mezza larghezza della nona, che risulterà pertanto di un miglio e mezzo. E così il totale della larghezza della nona bolgia sarà di tre miglia (1). Ebbene, non ostante le tre miglia di ampiezza, la nona bolgia è per Dante ancora un *fosso* (XXVII, 135; XXVIII, 58) e il ponte è un *arco* (XXVII, 134) e un *ponticello* (XXIX, 25), senza contare che anche qui, come nelle altre bolge, la scena che si rappresenta evidentemente abbraccia tutta la larghezza della cavità (XXIX, 38-39), quanto avviene nel fosso sotto l'arco del ponticello, e non già un qualche episodio di persone incontrate di quando in quando a interrompere la monotonia di un lungo cammino di tre miglia.

Se dunque la nona bolgia è teoricamente tanto più larga della decima, ne viene anche per le altre tanto maggiore probabilità alla ipotesi opposta all'accennata, e si potrebbe perciò credere che in simile proporzione

(1) Il prof. Manfredi Porena, che gentilmente venne in soccorso della mia poca matematica, mi fa anche giustamente notare che al calcolo potrebbero venire a mancare i dati precisi, qualora si volesse ritenere che Dante abbia inteso di dare una considerevole larghezza agli argini, immaginando un lungo tratto di strada tra un ponte e l'altro. Ma senza dire che non si vedrebbe motivo di tanto spazio perduto inutilmente, dalle parole di Dante esso non appare in modo alcuno, anzi i ponti sono rappresentati come la continuazione di un unico scoglio (XVIII, 16-18; XXI, 106, 125-26; XXIII, 134-35; XXIX, 52-53), e separati l'uno dall'altro da pochi passi, come si induce da XIX, 128-29; XXIII, 43-45, e specialmente da XXIV, 58-66 e XXVI, 13-18, dove non pare che gli argini avessero uno spessore calcolabile. Ad ogni modo, concedendo pure questo grande spazio per gli argini, esso sarebbe irrazionale così sugli argini come nel fondo delle fosse, e per il mio assunto non fa differenza.

dovesse crescere l'ampiezza anche delle bolge precedenti. Se infatti Dante tenne questa proporzione per buona per i due ultimi peccati, perchè non l'avrebbe ritenuta per gli altri? Se per gli altri non l'avesse ritenuta, ce ne avrebbe avvertiti a scanso di equivoci, poichè qui ci avverte del contrario. Nè solo ce ne avrebbe avvertiti per la concinnità dell'ordinamento morale e per i suoi rapporti con le misure cosmografiche, ma anche per la differenza che colpisce i sensi tra la figura di un fosso e quella d'una landa. Se le otto prime bolge fossero state veri fossi e soltanto le due ultime due larghe valli, oltre al dire la ragione di tal dismisura, egli avrebbe mutato del tutto la forma della loro rappresentazione, e non avrebbe usato promiscuamente per tutte l'espressione di *fossi* (oltre i luoghi citati cfr. XVIII, 17; XXIII, 56; XXIV, 65; XXVI, 41) e di *ponticelli* (XXI, 70). Se infatti, ciò che è incredibile, tali parole possono quadrare ad un'ampiezza di tre miglia, nulla da queste parole, o da altre simili, come *fessura* (XXI, 4), *tane* (XXI, 126), *gole* (XXIV, 123; XXVI, 40), possiamo dedurre per restringere le dimensioni matematiche delle prime bolge; per lo meno se queste non saranno sempre più ampie quanto più si allontanano dal centro, nessun argomento vi è nè di ragione, nè di convenienza, per ritenerle teoricamente più strette. Le misure matematiche del globo terrestre Dante non poteva infingersi di sconoscerle: in geografia ed in cosmografia, per ciò che se ne poteva sapere al suo tempo, è difficile coglierlo in fallo. Egli presuppone pertanto teoricamente quelle dimensioni che gli suggeriva la sua scienza; nella pratica invece, come raccorcia il raggio terrestre ad un cammino da potersi percorrere in ventiquattr'ore, così di necessità abbrevia insieme quanto è necessario anche ogni sua singola sezione: per la sua ragione le distanze sono determinate

dalla matematica; per i suoi sensi sono rappresentate in scala ridotta. E a far così fece bene, e nulla di meglio si poteva pensare. Che se si può ritenere quasi per certo che egli non lesse la poetica d'Aristotele, con Aristotele egli si incontra anche qui. " Perocchè il bello ", dice il filosofo, " consiste nella grandezza e nell'ordine, per la qual cosa nè alcuna figura eccessivamente piccola potrebbe esser bella, poichè la vista si confonde in una cosa impercettibile, nè alcuna eccessivamente grande, poichè l'occhio non la abbraccia, ma se ne perde, per il senso di chi la guarda, l'uno e l'intero, come se si desse una figura di diecimila stadi " (1). Soluzione di questo problema migliore di quella che ha dato Dante io non la saprei immaginare.

E notisi bene che i soli numeri ch'egli ci dà relativi alle dimensioni dell'Inferno sono questi delle due ultime bolge, dove lo spazio è naturalmente più ristretto, e dell'una, della più piccola, dà larghezza e circonferenza, dell'altra la sola circonferenza. A questo punto le dimensioni reali matematiche si avvicinano a quella mediocre misura che può essere anche oggetto di rappresentazione sensibile; la ragione ed il senso qui possono con lievi concessioni essere insieme soddisfatti. Perciò la larghezza della nona bolgia, che a questa conciliazione non si presta, egli non ce la dice, ma solo ce la lascia computare dal suo rapporto con la decima. Per rispettare la ragione ed il senso, egli evita di porli in contrasto immediato.

---

(1) *Poet.*, VII, 4: τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πάμμικρον ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῶον, συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου [χρόνου] γινομένη, οὔτε παμμέγεθες, οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται, ἀλλ᾽ οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἓν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας, οἷον εἰ μυριων σταδίων εἴη ζῶον.

Lo stesso dicasi delle altre misure e per le altre bolge e per gli altri cerchi, per i quali o vorremo adottare le proporzioni delle due bolge ultime, e risulteranno di migliaia di miglia, non fuor di ragione e di approssimazione alle vere misure cosmografiche; o per quanto si voglia concedere una proporzione minore, ad ogni modo dalle ventidue miglia della bolgia nona dovremo salire per i primi cerchi per lo meno a parecchie centinaia. Con tutto ciò, obbedendo ancora alle esigenze del senso, il poeta rappresenta ciascuna parte, non con una misura di scorcio proporzionale, ma sempre con una misura pressochè uguale e con quella attenuazione maggiore o minore che è necessaria per ridurre la scena alle dimensioni convenevoli all'arte: Dante infatti non solo fa pochi passi sia per traversare un cerchio, sia per valicare un ponte, sia per scendere e risalire da una fossa, ma sempre, costantemente, senza eccezione, la misura è adattata alla più efficace comprensione dei nostri sensi; lo scorcio è sempre quello che occorre a tale uopo, senza alcuna scala costante. Quanto alle bolge ciò è chiaro e consentaneo dalle prime alle ultime, se pure dopo quanto s'è detto non è superfluo spendervi intorno altre parole. A *fosse* e a *tane* infatti, come egli le chiama, si conviene la descrizione generale che ne fa, e la similitudine che adopera in principio del canto XVIII, 10 e segg:

> Quale, dove per guardia delle mura
> Più e più fossi cingon li castelli, ecc.,

la quale è adatta appunto a dimensioni ristrette, e press'a poco uniformi, chè un fosso largo tre miglia non risponderebbe certo a tal paragone. Così dall'argine superiore della bolgia prima il poeta vede non solo i peccatori che gli stanno immediatamente di sotto, ma anche quelli che sono di là del mezzo della

fossa, XVIII, 25-27:

> Nel fondo erano ignudi i peccatori:
> Dal mezzo in qua ci venian verso il volto,
> Di là con noi, ma con passi maggiori.

E anche il ponte non è rappresentato come molto ampio nè molto alto, se la sua apertura è indicata con queste parole, vv. 73-74:

> dov'ei vaneggia
> Di sotto per dar passo agli sferzati.

Così, quando risale dal fondo della terza bolgia, Virgilio porta Dante non solo fino sopra l'argine, come bastava, ma fino, XIX, 128-29,

> sovra il colmo dell'arco
> Che dal quarto al quinto argine è tragetto:

erano dunque pochi passi malagevoli di più, e non una via da misurarsi a chilometri. Così si dica del ponte della bolgia dei barattieri, dove a tutta la scena in cui Virgilio parlamenta coi demoni si disconverrebbe affatto una estensione troppo ampia: la fossa poi è tale che i diavoli stando sull'una e sull'altra riva possono insieme aiutare con gli uncini chi vi è caduto nel mezzo (XXII, 145-50). Anche la profondità delle bolge è proporzionata alle esigenze drammatiche. Vero è infatti che l'argine più corto della bolgia degli ipocriti doveva essere di notevole altezza, tanto che Dante si stanca molto a salire per esso, XXIV, 34-36:

> E se non fosse che da quel precinto,
> Più che dall'altro, era la costa corta,
> Non so di lui, ma io sarei ben vinto.

Ma poi dalla prima bolgia all'ultima egli conversa coi peccatori dagli argini o dai ponti senza bisogno di sforzare la voce, e si distinguono di lì non solo le persone, ma i lori atti e il loro contegno; e Dante,

non ostante la scarsa luce, può riconoscere che Giasone ritiene ancora l'aspetto reale; e Alessio Interminei si accorge che Dante lo guarda; e dagli argini si sentono non pure chiaramente le parole, ma il suono dei pugni che si scambiano Sinone e Mastro Adamo.

Anche il baratro di Gerione non è rappresentato d'altezza enorme se non in proporzione delle misure toccate: è un gran precipizio bensì, ma come se ne vedono tanti; niente di più. Infatti dal canto XI, 113-14 al XX, 124-27 passano in tutto cinque ore; se dunque in queste cinque ore, oltre tutto il resto, dobbiamo trovar luogo per percorrere una lunghissima discesa, converrebbe che questa almeno fosse percorsa con grandissima celerità. Invece Gerione discende adagio adagio, XVII, 98:

Le rote larghe e lo scender sia poco;

e poi, v. 115:

Ella sen va nuotando lenta, lenta,

e lentamente pone i poeti al fondo. Nè Dante ci fa sentire che la discesa fosse lunga, sebbene lunghissima gli sarebbe dovuta parere. Subito dice, v. 112:

vidi ch'io era
Nell'aer d'ogni parte, e vidi spenta
Ogni veduta fuor che della fiera:

ma non istà molto che, v. 122, vede fuochi e sente pianti:

E vidi poi, chè nol vedea davanti,
Lo scendere e il girar per li gran mali
Che s'appressavan da diversi canti.

Gerione dunque, scendendo con le ruote larghe e discosto dalla ripa, gira di sopra alle diverse bolge, non pure sopra l'argine del primo fosso: i fuochi infatti che Dante vede non possono essere che quelli

della terza bolgia e dell'ottava, chè altrove fuoco non ce n'è, se non talora accidentalmente nella settima (XXIV, 101). Non delle misure matematiche adunque si preoccupa Dante, ma di dar forma al suo quadro. Una rupe alta delle decine di miglia (e ancora l'errore non si correggerebbe) e un viaggio troppo prolungato nel buio avrebbero prodotto una discontinuità plastica che per nulla sarebbe stata compensata dall'allusione morale.

Ma risalendo anche più indietro, più le dimensioni si accrescono e più le figure matematiche al senso dovrebbero apparire sformate. Nessuno potrebbe accorgersi della curvatura d'un cerchio che abbia una circonferenza di centinaia di miglia, quando non lo vegga dall'alto e con chiara luce, come dalla cima dell'Etna si discerne in giorno sereno la forma della Sicilia e della Calabria. Dante invece viaggia nel buio e non vede che appena ciò che gli è vicino: con tutto ciò non solo egli sa che i cinghi dell'Inferno sono circolari, ma li discerne chiaramente curvi, VI, 112:

> Noi aggirammo a tondo quella strada;

e XX, 7:

> E vidi gente per lo vallon tondo;

e VII, 127-28:

> Così girammo della lorda pozza
> Grand'arco tra la ripa secca e il mézzo;

e XII, 52-54:

> Io vidi un'ampia fossa in arco torta,
> Come quella che tutto il piano abbraccia.

Le misure insomma sono ridotte anche qui a quella estensione che può essere compresa dal senso. Che se fa duopo, qualcuna se ne raccorcia anche al di là

della proporzione che per il senso sarebbe sufficente. Nel cerchio degli avari e dei prodighi Dante si trova collocato in uno dei due punti ove l'un semicerchio si tocca con l'altro, ma sa, senza che altri glielo spieghi, che all'altra estremità succedono come a questa le stesse scene, VII, 28-35:

Percotevansi incontro, e poscia pur lì
Si rivolgea ciascun, voltando a retro.
Gridando: « Perchè tieni? » e « Perchè burli? ».
Così tornavan per lo cerchio tetro
Da ogni mano all'opposito punto,
Gridandosi anche loro ontoso metro:
Poi si volgea ciascun, quando era giunto
Per lo suo mezzo cerchio all'altra giostra.

Vuol forse far credere d'aver abbracciato con l'occhio il cerchio intero? Poniamo che qui se lo sia immaginato, o che riferisca ciò che gli ha detto Virgilio; troveremo un altro luogo dove un eccezionale raccorciamento delle misure è evidente. Dante nello scendere procede sempre verso sinistra, percorrendo di ogni cerchio una piccola parte, tanto da aver compiuto il giro intiero alla fine del viaggio. Ora fermiamoci nel settimo cerchio e nel primo girone di esso. I poeti, guidati da Nesso, percorrono appunto un arco, e i primi dannati che vedono sono sepolti nel sangue fino al ciglio, XII, 103-5:

Io vidi gente sotto infino al ciglio;
E il gran Centauro disse: Ei son tiranni,
Che dier nel sangue e nell'aver di piglio.

Quindi procedendo trovano che il fondo di mano in mano si alza, fino a che giungono là dove il sangue non copre che i piedi, e lì passano la fossa, e si soggiunge, vv. 127-32:

Sì come tu da questa parte vedi
Lo bulicame che sempre si scema,
Disse il Centauro, voglio che tu credi

Che da quest'altra a più a più giù prema
Lo fondo suo, infin ch'ei si raggiunge
Ove la tirannia convien che gema:

cioè fino a che si ricongiunge al luogo descritto nei vv. 103-5, dal quale appunto erano partiti. Avrebbero adunque i poeti, a intendere alla lettera, percorso in un solo girone un intero semicerchio (1). E poichè questa sproporzione non avrebbe alcun motivo nè morale nè artistico, converrà intendere altrimenti, e ritenere che Dante badasse soltanto a rappresentare i diversi gradi di pena di quel girone, senza preoccuparsi affatto dello spazio in cui effettivamente avrebbero dovuto essere distribuiti.

A voler andar pel minuto ci sarebbe da stancar la pazienza del lettore con raccogliere esempi: ne addurrò sulla cosmografia Dantesca un ultimo solo e d'un altro genere, ma pure gravissimo. L'uomo in piedi sulla superfice della terra sta nella direzione del raggio terrestre: tale dev'essere la sua posizione di equilibrio anche quando egli si addentra nella cavità dell'Inferno. Ora Lucifero è piantato nel centro in mezzo a un lago ghiacciato, e Dante si avvicina a lui serbandosi in posizione parallela al di lui corpo. Ma se egli è in questa posizione, egli non è affatto più nella direzione del

(1) Di questa incongruenza bene s'accorse il Della Giovanna, *La profondità di Flegetonte* (in « Giornale Dantesco », VIII, pagine 476-78, a. 1900), e per attenuarla divide Flegetonte in due semicerchi, uno ove il sangue si manterrebbe ad altezza costante fino al ciglio, e questo sarebbe per i tiranni; l'altro, a destra del varco, sarebbe per i violenti nella persona del prossimo, a sinistra per i violenti negli averi. Ma oltre che questa ipotesi non è confortata nè dalle parole di Dante, nè da una convenienza sostanziale di fare alla tirannia tanto posto, resterebbe sempre ch'egli percorre più d'un quadrante, dalla tirannia fino al varco: ad ogni modo una strada enorme. L'opinione poi, che fu pur messa innanzi, che la riviera del sangue fosse più profonda da una riva che dall'altra, non merita onore di discussione.

raggio: per essere nella direzione del raggio dovrebbe essere inclinato fortemente ad angolo con Lucifero, e converrebbe perciò che la ghiaccia fosse una sfera e non un piano. Ed ecco che Dante più oltre ci mostra che la questione matematica se l'era posta e che la teoria l'avea rispettata, XXXIV, 116-17:

Tu hai i piedi in su picciola spera
Che l'altra faccia fa della Giudecca.

Questo egli dice per altro dove non è rappresentata la forma del luogo; ma quando rappresentò la Giudecca, la rappresentò come solo poteva. Egli rispetta anche là le leggi della fisica, ma, come osserva bene Manfredi Porena (1), " le rispetta sotto la forma in cui è abituato ad osservarle sulla superfice terrestre, cioè come fenomeni d'una forza costantemente perpendicolare ad un piano, non costantemente concorrente a un sol punto ". Egli rappresentò ciò che corrispondeva all'esperienza dei sensi. Così Dante ha diviso la terra in due emisferi, e il passaggio del centro l'ha rappresentato col voltare i piedi in su e la testa in giù, come si trattasse ancora di un piano e non d'un punto, in modo da avere così una superfice superiore ed una inferiore.

A chi ha educato la ragione a preferenza delle altre facoltà, qualcuna delle irrazionalità che ho esaminato si sarà parata innanzi spontaneamente; ma chiunque legga l'Inferno scevro da pregiudizi e da malizia di critico, difficilmente si accorge di tutte coteste disuguaglianze. La poesia, prima che ragionamento, è arte plastica, e perciò primo dovere del poeta è badare alle convenienze di questa. Vero è che le forme plastiche

(1) « Rassegna critica della letteratura italiana », anno V (1900), pagg. 244-55. Veggasi tutto questo eccellente articolo.

ci si mostrano direttamente per mezzo degli occhi, e per le orecchie solo indirettamente, così che diverso è il grado di libertà che è concesso al pittore e al poeta; vero è pure che il poeta le immagini proprie potrà avvivarle e illustrarle con osservazioni e con ragionamenti; ma in sostanza la poesia e le arti plastiche hanno parecchie leggi e convenienze fondamentali o comuni od analoghe. Un pittore che voglia rappresentare l'Inferno, per quanto sia devoto della cosmografia di Tolomeo, converrà che alteri le misure assai più che non abbia fatto Dante. Egli potrà bensì rappresentarlo geometricamente in una data scala di tanto per mille, o per centomila, o per un milione; ma se la sua pittura non ha da essere una semplice pianta o uno spaccato, ma veramente un'opera d'arte, e vorrà perciò insieme rappresentare delle figure, dovendo queste essere percettibili, ogni proporzione andrà all'aria. Quando poi fossimo chiamati a giudicar di un tal quadro, quale sarà l'impressione dei nostri sensi? che le figure siano troppo grandi? o che le dimensioni dell'ambiente siano state ridotte? L'uomo è la misura di tutte le cose, e il senso perciò approverà la seconda soluzione. Così le carte geografiche in rilievo, per parlare effettivamente al senso, devono alzare le montagne troppo più che la proporzione con le misure del piano non comporterebbe.

14. Ciò che fu detto tante volte intorno alle tre famose unità drammatiche, per le quali si scrissero tante corbellerie, ancorchè nelle applicazioni fosse torto e fuor di proposito, non era nel suo principio senza un buon fondamento di verità. L'arte anche più della natura ha orrore del vuoto, e vuoto per l'arte è quel tempo che non contiene alcuna azione sensibilmente nuova, vuoto è quello spazio che non contiene alcuna

nuova figura. Dante nel viaggio suo soppresse tutti quei tempi e spazi vuoti. E così è nel dramma: l'unità sta nella continuità, e la continuità si può sempre ottenere accorciando questi intervalli: così la ottennero i Greci e se ne contentarono, come, senza saper di loro, se ne contentò Dante, e fu solo il gretto razionalismo dei pedanti a voler misurare l'arte con l'orologio.

Nei *Persiani* di Eschilo Serse arriva nella capitale della Persia tutto stracciato e con la faretra, unica cosa che ha salvato dalla fuga, come venisse difilato da Salamina percorrendo d'un fiato migliaia di miglia. È forse questo uno sproposito del poeta? O non è piuttosto un altro esempio evidente di questa legge, che caratteristica dell'arte è la continuità e per così dire l'immediatezza, e che lo spazio vuoto e il tempo vuoto si sopprimono? Così Eschilo stesso ammise per un momento che Prometeo restasse legato trenta mila anni (1), ma poi questi trenta mila anni li riempì con sole tredici generazioni (2): ammise dunque uno scorcio, e che scorcio! uno scorcio veramente dantesco. I trenta mila anni rappresentano un'eternità spaventosa e una spaventosa continuità di martirio; ma quando si tratta di riempire di fatti questo tempo interminabile, senza rompere la continuità tra la condanna e la liberazione, senza distrarre l'attenzione da questa continuità, allora alla immensità del tempo bisogna rinunciare, così come Dante all'atto pratico rinuncia alla immensità dello spazio (3).

E non dico soltanto che sia lecito questo adatta-

(1) *Prom.*, v. 94, e lo scolio relativo.

(2) *Ib.*, v. 800.

(3) Con uno scorcio di questo genere, ma molto più tenue, parmi si possa spiegare in Virgilio come mai gli errori di Enea durino, com'è detto espressamente, sette anni (*Aen.*, I, 755), e poi nel racconto questi sette anni non si trovi tanto da riempirli.

mento come un ripiego; dico che è necessario come condizione essenziale dell'arte. Ogni momento in cui l'azione si fermi, in cui la scena rimanga vuota, allenta le corde della nostra attenzione, rompe l'incanto della nostra illusione. Le contingenze del mondo reale sono rigide ed inflessibili; perciò anche ci avvelenano spesso le gioie più pure, aduggiandole con l'ombra del tedio e della sazietà. Ogni piacere troppo prolungato diventa dolore, non già perchè esso si muti, ma perchè ci mutiamo noi. La contemplazione pura del bene sommo e assoluto si capisce deva essere una felicità eterna, anche se duri in eterno; ma nel mondo della contingenza, non essendo i beni contingenti mai puri, non può esserci piacere durevole senza continua mutazione e movimento. Perciò sono più facili gli slanci generosi che si compiono in brevi ore, che non i sacrifici che richiedono lunga abnegazione. Nè quei piaceri, sopra tutti, che richiedono una sovreccitazione del senso o dell'intelletto, possono durare, qualora questa sovreccitazione non duri: ogni sosta riconduce alla prosa quotidiana, ogni ripetizione trova i sensi più ottusi: non bisogna aver agio di volgersi indietro. In questa lotta contro le tentazioni, in questa resistenza contro le infermità della natura, in questo aspettare e perdurare per tutto il tempo e per tutto lo spazio che separa lo slancio amoroso dall'oggetto dell'amore, sta l'esercizio della virtù ed il suo merito. Ma perchè vorremo imporre anche all'arte questa difficoltà, se proprio ne può del tutto far senza? L'arte non conosce questi intervalli; l'arte è come l'amore, il quale non si misura dal tempo, ma dall'intensità, come insegna Dante e la sua teologia, *Purg.*, VI, 39-41:

Chè cima di giudizio non s'avvalla,
Perchè foco d'amor compia in un punto
Ciò che dee satisfar chi qui s'astalla.

Per l' amore un punto può racchiudere dei secoli, e l'anima innamorata conosce che il tempo e lo spazio non sono che mere contingenze: per l'amore infatti, come per tutte le facoltà ultrarazionali, l'essere non si compie passando per tutti i punti del divenire, ma immediatamente, perchè l'amore non va in caccia della materia, ma dell'idea. Così l'ispirazione coglie immediatamente la verità estetica, mentre la critica razionale non giunge che tardi e faticosamente e soltanto in piccola parte a conoscere come ciò sia avvenuto. L'arte insomma congiunge le cause e gli effetti, il prima ed il poi, l'antecedente ed il conseguente, in serie di continuità, appunto perchè l'arte non copia le cose come sono, ma risale verso l'idea, e dall'idea elimina tutto ciò che è accidentale, ogni mistura che sia da essa disforme, ogni accessione esteriore che non serva a meglio contraddistinguerla. Quei milioni di passi di più, che Dante avesse aggiunto per uguagliare le misure matematiche, sarebbero stati per l'idea passi indifferenti e perduti; e quelle ore e quei giorni di più che avesse aggiunto Platone al dialogo *della Repubblica* per adagiarvi meglio i suoi ragionamenti, avrebbero interrotto l'unità dell'opera, che appunto nella continuità logica da capo a fondo ha una essenzialissima caratteristica.

15. Il tempo dunque ha perduto in arte la sua misura: un lungo lasso si accorcia, se i fatti che deve contenere sono pochi, e un momento si estende quanto è necessario a ciò che in esso si deve comprendere. È questa una norma generale, applicabile così ad Omero come a Dante, così ai poeti spontanei come a quelli di riflessione, sebbene nei primi sia meglio a posto. Anche Virgilio non è da meno degli altri nel concentrare ed accumular fatti nel più breve tempo possibile,

e i suoi giorni contengono spesso assai più cose dei giorni normali. Qualche volta anzi si potrebbe esser tentati di dire ch'egli esagera oltre ogni limite di tolleranza: e tale sarebbe, se si potesse accettare senz'altro l'interpretazione dell'Heinze (1), il caso di Enea, il quale giunge a Cartagine, è accolto da Didone, e il terzo giorno si ricoverano insieme nella grotta, dove succede quel che succede. Il terzo giorno! Se poi quella non fosse stata una casta matrona! Si potrebbe dire allora che ha ragione l'Ariosto quando dice:

Dall'altra parte odi che fama lascia
Elisa, ch'ebbe il cor tanto pudico,
Che reputata viene una bagascia
Solo perchè Maron non le fu amico.

E non le sarebbe proprio stato amico davvero, se dobbiamo misurare le cose secondo le nostre convenienze. Che se qui c'è sconvenienza morale, sconvenienza materiale troveremo, a seguire il citato interprete, poco più oltre nel libro stesso, dove si dovrebbe intendere che la partenza di Enea sia avvenuta il giorno stesso in cui Mercurio giunse con gli ordini: e dove si collocherebbero i preparativi? Vero è che di questa interpretazione si può dubitar fortemente, perchè i luoghi che la contraddicono (2) sono troppi e troppo espliciti per poter prenderli per mere frasi e figure o per mere sbadataggini; ma non è certo la sconvenienza materiale o morale che me la fa rigettare. Il lettore non filologo e non maligno di tale sconvenienza non si accorge nè qui nè là: il racconto lo soddisfa appunto perchè segue ininterrotto, e questo è quello che im-

(1) Richard Heinze, *Virgils epische Technik* (Leipzig, Teubner, 1903), pag. 337.
(2) Sono i vv. IV, 63, 74, 77, 84, 86, 460, 465.

porta; i tempi vuoti si sopprimono, e degli altri si fa la sintesi.

Viceversa altre volte pare che il tempo si fermi. Così avviene che gli eroi d'Omero, e non quelli di Omero soltanto, nel furore della mischia si rivolgano dei lunghi discorsi, che spesso non sono altro che la rappresentazione materiale e analitica dei sentimenti che si accumulano nell'anima del personaggio in quell'istante. Menelao, nel libro XIII dell'Iliade, dopo ucciso Pisandro, nel bel mezzo della battaglia, tiene sopra di lui una parlata di venti versi (vv. 620-639). Un romanziere moderno avrebbe scritto quattro pagine per analizzare i sentimenti di Menelao in quel momento; — e questo di poter penetrare nella coscienza altrui senza alcun segno esterno che ce la manifesti, non è anch'esso un presupposto gratuito? Il pensiero ed il sentimento per sè non hanno estensione, ma non si possono comunicare se non nel tempo e nello spazio: così quei concetti e quelle immagini nell'animo di Menelao si affollano in un momento, e la estensione che prendono è loro data solo perchè diventino comunicabili a noi: è una condizione della materia nella quale l'arte si esercita. Così Sarpedone, nel l. XVI, 492 e segg., ferito a morte da Patroclo e mentre Patroclo sta per finirlo, fa un discorso di dieci versi a Glauco raccomandandogli di salvargli le armi, che non cadano in mano degli Achei. Così Patroclo nel l. XI (e qui non ha luogo nemmeno la giustificazione che abbiamo trovata per Menelao), dopo aver espressamente dichiarato di non poter sedere, perchè ha gran fretta (vv. 644-54), sta, ciò non ostante, ad ascoltare un discorso di Nestore che dura per 148 versi, vv. 655-803 (1),

(1) Anche a levare i versi dal 668, οὐ γὰρ ἐμὴ ἴς, fino al 762, μετ' ἀνδράσιν, il discorso di Nestore resta sempre lunghissimo

allo stesso modo che, nel secondo dell'Inferno, Virgilio, mentre pure c'è tanta premura, e si teme non sia già troppo tardi, fa una questione teorica a Beatrice, che va dal v. 82 al v. 117.

Nè si può parlare di indugio; chè anche altrove, dove è certo che il tempo non è più esteso di un attimo, Dante ci fa stare un lungo discorso. Infatti il passaggio da un cielo ad un altro si compie in un istante, talchè il poeta non si accorge del salire, ma dell'esser salito. Per il salire dalla Luna a Mercurio Dante adopera questa similitudine, *Par.*, V, 91-93:

> E sì come saetta, che nel segno
> Percote pria che sia la corda queta,
> Così corremmo nel secondo regno.

La similitudine medesima egli l'adopera per il salire dal Paradiso terrestre al cielo della Luna, *Par.*, II, 19-25:

> La concreata e perpetua sete
> Del deiforme regno con portava
> Veloci, quasi come il ciel vedete.
> Beatrice in suso, ed io in lei guardava;
> E forse in tanto, in quanto un quadrel posa
> E vola e dalla noce si dischiava,
> Giunto mi vidi ecc.

Se Dante correva veloce come il cielo stellato, dalla Terra alla Luna non dovea impiegare che pochi secondi: quindi la similitudine s'ha da intendere, come del resto è evidente, nel senso ch'egli corresse non già con la velocità di un dardo, ma che compisse il corso in tanto tempo in quanto un trar d'arco si compie comunemente. Ora in questo attimo di tempo è forza collocare il dialogo con Beatrice del canto I, che va

fatta ragione della fretta di Patroclo; e se il tempo non ha da avere la misura sua, allora un po' più o un po' meno fa poca differenza; questa ragione non è dunque bastevole di per sè per eliminare i vv. 668-762.

dal v. 85 al v. 142, poichè già allora Dante era levato dalla Terra e già in moto, I, 91-93:

> Tu non se' in terra, sì come tu credi;
> Ma folgore, fuggendo il proprio sito,
> Non corse come tu ch'ad esso riedi.

Il tempo insomma che occorre per esprimere l'idea, non va computato nell'azione, come nell'Opera in musica non si computa quello che si impiega talora a ripetere sino alla noia *corriamo*, *partiamo*, invece di partire senz'altro; come nel dramma non si computa quello che l'attore impiega per dire ciò che ha da dire; e fu pedanteria e malignità bella e buona, anzi niente bella e punto buona, quella d'Euripide che censurò i *Sette a Tebe* di Eschilo (*Phoen.*, 749-52), appunto perchè ivi il messo si indugia a descrivere i campioni che si presentano alle diverse porte per dare l'assalto, quasi che questa descrizione faccia perdere un tempo prezioso per la difesa.

Quale e quanta differenza importi nel giudicare delle opere d'arte la consapevolezza di questo diverso apprezzamento del tempo e dello spazio, mi sento incapace di persuaderne il lettore con un breve ragionamento. La contingenza che le limitazioni di tempo e di spazio danno alle nostre nozioni delle cose, per l'abitudine dei sensi, riveste apparenza di necessità, e per virtù anzi di queste limitazioni ogni nozione nostra acquista determinatezza. Ora la semplice osservazione di una pratica differente in un certo numero di casi difficilmente riesce a distruggere questa preoccupazione, e pur di non rinunziare all'antico convincimento, gli è naturale si preferisca di eliminare i casi anomali volta per volta, o con qualche spediente particolare, o con quello, che non può mancar mai, dell'imperizia dell'artista o dell'interpolazione. Solo un abito conti-

nuato a questa conscienza del differente procedere dell'arte può restituirci quella sicurezza e serenità di giudizio, che era data agli antichi dal senso naturale. e ricondurci per via della riflessione colà donde la riflessione ci avea fatto deviare. Molti convincimenti infatti non dipendono da altro che dall'abitudine e dall'adattamento, come dall'abitudine e dall'adattamento dipende la chiarezza delle nostre sensazioni. Di necessità dunque i documenti, che si possono addurre senza tedio infinito, sono relativamente pochi per sostituire un abito ad un altro; ma si può chiedere però al lettore quella discrezione che Dante presunse: egli non moltiplicò i passi quanto occorreva, io non moltiplico gli esempi: basteranno pertanto ancora poche considerazioni, e il lettore riempia da sè il vuoto che resta.

16. Ciò che si è detto di Dante vale infatti anche per gli altri poeti, e tanto più vale quanto meno sono poeti di riflessione. La misura del tempo e dello spazio la troviamo (s'è accennato già) anche in Omero molto elastica; non c'è però nulla che somigli agli enormi scorci di Dante. — Che pertanto nella notte stessa dell'ambasceria ad Achille Agamennone convochi i capi ad una seconda adunanza ed Ulisse prenda parte principalissima ad una seconda impresa, non è la ristrettezza del tempo che può persuaderci a negarlo; nè questo varrebbe a cancellar dall'Iliade il libro X. Potremmo dire piuttosto che sono due azioni del tutto disformi e disarmoniche, l'una delle quali non continua, ma sostituisce l'altra, richiede disposizioni psicologiche diverse, e tende ad effetti materialmente dissimili e discordanti.

I giorni infatti anche per Omero, come per Dante, sono lunghi o corti non tanto in ragione delle cose

che possono contenere, quanto in ragione della convenienza plastica di aggrupparne insieme un dato complesso.

Quando Agamennone nel libro I dell'Iliade ha risoluto di rimandare Criseide a suo padre, perchè dovrebbe egli differire? Da questa restituzione dipende la salvezza dei Danai, dunque ogni indugio è una colpa. Pur troppo nella realtà quotidiana, di questi indugi se ne danno. Uno vorrebbe volare al letto di una persona lontana che muore, e deve attendere la partenza del treno: così se trasportassimo il primo libro dell' Iliade nel campo della realtà storica, potremmo indagare, se tra l'assemblea e la lite che ne nacque non si fosse fatto già troppo tardi per salpare per Crisa, e se il cronista sia stato fedele nel collocare questa partenza, e tutto il resto che segue, nel medesimo giorno. Nel campo dell'idea invece il poeta avrebbe errato di certo, se avesse posto una notte di mezzo, interrompendo un'azione che idealmente dev'essere continua. Lungo o corto sia il viaggio, al poeta non importa; — certo non avea confronto con la lunghezza del viaggio di Dante; ciò che preme è il compierlo senza indugio, giungere a Crisa, restituire la fanciulla, riconciliarsi col Dio, le quali cose tutte non devono essere interrotte. Solo quando tutto ciò sia finito, il sole può tramontare, perchè solo allora si può riposarsi. *Steteruntque sol et luna, donec ulcisceretur se gens de inimicis suis,* dice la Bibbia (1) con analogo sentimento.

Così, in *Il.,* VII, l' araldo Ideo va alle navi degli Achei in sull'alba (2), espone il messaggio, e poi torna a Troia, e solo dopo annunciato il risultato dell'amba-

(1) *Jos.*, 10, 13.
(2) v. 381, ἠῶθεν.

sceria sorge il sole. Non c'era infatti nessuna ragione plastica di mutare prima la scena, e la scena si muta solo quando si compiono gli atti per i quali è appropriata la luce. Le trattative per la sepoltura dei cadaveri stavano bene nella notte; la morte sta con la oscurità, l'aurora con la speranza della pace nella tomba, il giorno col lavoro per l'erezione delle pire, e di nuovo la notte coi funerali, v. 432. — Così nei *Nibelungi* v'è un giorno nel quale il sole pare non possa mai sorgere. Prima dello spuntare dell'alba Crimilda si alza per andare a messa, e trova sulla soglia della propria stanza il cadavere di Sigfrido, il suo sposo: essa sviene e dura molto a riaversi, poi piange a lungo e si dispera, poi vien chiamato Sigismondo padre dell'ucciso, accorrono i Nibelungi; quindi nuovi pianti e proteste e propositi di vendetta; poi si lava il cadavere e lo si compone sulla bara, lo si porta al tempio, — e l'alba sorge. Troppe cose da poter collocarsi in sì breve tempo; ma sono tutte cose cui conviene meglio la notte che il giorno, e perciò la notte si prolunga quanto occorre. — Così immensamente lunga dovette essere la notte dell'*Agamennone* eschileo, nella quale si fa stare niente meno che la distruzione di Troia, l'imbarco, il ritorno, compresa la burrasca, e l'arrivo ad Argo. Ma se invece, dopo i segnali telegrafici della vittoria, il poeta avesse posto un lasso di qualche settimana d'aspettativa, non sarebbe stato questo un tempo vuoto e quindi un'interruzione dell'azione esteriore e del dramma interiore? — Così ancora nel libro VII dell'Iliade il vallo e la fossa del campo greco sono compiuti in una breve parte di una sola notte: ma se il lavoro si fosse protratto, sarebbe stata interrotta l'azione principale, e noi staremmo lì ad aspettare. E perchè? Il lavoro, una volta cominciato, continua uniforme: perchè dovremo assistere a

tutto? Ce ne basta anche un saggio, e il resto lo potremo dare per sottinteso (1). — L'uomo insomma è la misura delle cose, e perciò nell'idea del poeta non già il tempo pone limite alle azioni, ma le azioni e le ragioni loro segnano il durare del tempo.

Dopo fatti così evidenti è inutile far questioni di bazzecole. Aggiungerò solo un altro paio d'esempi. — Siamo sul cadere del giorno (*Od.*, XVIII), e Penelope scende tra i proci e li sollecita a presentarle dei doni: si fanno parecchi discorsi, e poi ciascuno manda alla propria casa a prender qualche regalo, e i regali vengono presentati prima ancora che sia notte. Il tempo è ristretto per tante pratiche, ma, perchè fosse ristretto, non per questo il poeta si peritò di inserire quest'episodio, — come Cristiano di Troyes, per citarne uno fra cento, non si peritò di inserire nell'*Ivano* l'avventura del gigante la mattina stessa in cui il cavaliero che la compie è aspettato per la difesa di Lunetta, di che vedremo più oltre; — come, per citarne un altro, l'Ariosto, con giustificazioni più di parole che di sostanza, inserì la punizione di Pinabello (XX, st. 46 e segg.) là dove c'era la massima urgenza di andare a liberar Ricciardetto (*ib.*, 38 e segg.). Nella

(1) A rigor di termini non è poi neanche necessario d'intendere che le fortificazioni siano state erette veramente in una notte sola: il sole può essere tramontato più volte (e analogamente credo si debban spiegare alcune apparenti anomalie di Virgilio); ma al poeta non giova notare che l'ultima, quando il lavoro è compiuto: solo allora c'è ragione di banchettare e di darsi al riposo e alla gozzoviglia. L'autore dell'Odissea invece, che comincia a riflettere di più, si accorge della difficoltà e cerca di ovviarla. Ulisse finisce la zattera, che gli doveva servire a traversare l'Oceano, il quarto giorno dacchè avea cominciato a tagliare le prime travi (*Od.*, V, 262): « era il quarto giorno, ed in esso ogni cosa era compiuta ». Son quattro giorni, non più uno, ma la brevità di quell'uno poteva sfuggire; sui quattro invece l'attenzione è richiamata di proposito, e perciò si rincara la meraviglia e l'irrazionalità insieme.

leggenda, o in altri canti più antichi o contemporanei potrà darsi benissimo che l'uno e l'altro episodio fossero in altro contesto; ciò non ci riguarda; — questo è certo, che l'episodio del gigante non è interpolato nel poema francese, nè quello di Pinabello nell'Ariosto, e la ragione del tempo, qui identica, non vale affatto per dichiarare interpolato l'episodio di Penelope nel poema greco.

Similmente se nella rappresentazione della grande battaglia, che va dal l. XI al XVII dell'Iliade, si potranno trovare dei luoghi ampliati o interpolati, si dovranno riconoscere da altri indizi, non da quello del tempo troppo breve a tante cose. Chè anzi, ove considerassimo come nelle opere di guerra il compierle sia talora più breve del raccontarle, e come ciò che si rappresenta in questi sette libri non si svolga tutto di seguito, ma sia costituito da parecchie azioni parallele e contemporanee, anche il tempo effettivo della realtà non parrebbe forse più così insufficente all'azione, quanto il farne caso e moverne argomento di sospetto si chiarirebbe per una pedanteria. Quella giornata è infatti tanto poco lunga, che il Bergk, che la scorcia in principio, si compensa ad usura in fine, e sopprimendo l'ὁπλοποιία, vuole nel giorno medesimo della morte di Patroclo far avvenire la riconciliazione di Achille con Agamennone e la ripresa della battaglia; un'inezia, che dimostra come la critica razionale sia insieme un'arma da usare quando fa comodo per demolire, e uno scrupolo da trascurare quando si vuole ricostrurre.

Per conchiudere, il dire — non ci sta perchè non c'è tempo, non ci sta perchè non c'è spazio, — nella realtà delle cose è una buona ragione, ma in arte no. Che in un corso universitario, poniamo, si iscrivano cinquecento, seicento, mille studenti conferendo loro il

diritto e il dovere di frequentarlo quotidianamente, e che poi l'aula delle lezioni non ne possa contenere che due o trecento al più, questo, ancorchè in Italia si dia, siamo d'accordo, non dimostra altro che la stoltezza di chi lo permette e la melensaggine di chi se ne accontenta; ma è anche assurdo poco meno il preoccuparsi di vedere se, per esempio, sullo scudo d'Achille, o sia pur su quello di Enea, potrebbero stare tutte le figure che Omero o Virgilio ci danno ad intendere ci fossero rappresentate. Poniamo pure che non ci stieno, che danno ne viene? Lo scudo d' Achille somiglierà ad uno scudo sempre più assai che non l'Inferno di Dante ad un inferno. Per me non c'è che un'osservazione utile da fare su questo proposito: il poeta dello scudo d'Achille non si era abituato a quella razionalità del concepire che gli sarebbe potuta derivare da una lunga esperienza dei prodotti dell'arte plastica: se egli avesse conosciuto effettivamente molti scudi figurati, forse avrebbe potuto informare la propria fantasia alle misure derivanti da cotesta pratica, — e fors'anche no. È questo dunque un indizio, ancorchè non basti ad essere una prova, dell'alta antichità di questo brano (1).

Con questa grande libertà nella concezione del tempo e dello spazio non deve far meraviglia se talora l'espressione non è semplicemente irrazionale, ma contraddittoria; la passione e il sentimento soverchiano spesso la logica. — Nella *Chanson de Roland* i Francesi al v. 818 e segg. sono già di ritorno in Francia:

> Pois que il vienent à la Tere majur (2),
> Virent Guascuigne la tere lur seignur.

(1) Cfr. ZURETTI, *L'Iliade commentata*, vol. V, pag. XI; e BRUGNOLA, *Cinematografia in Omero,* in « Rivista d'Italia », Dic. 1902.

(2) La *Terra maggiore* nella *Chanson* è la Francia.

Il desiderio della patria in certo modo affretta il tempo ed abbrevia la distanza:

> Dunc lur remembret des fieus e des honurs
> E des pulceles e des gentilz uixurs:
> Cel n'en i ad ki de pitiet ne plurt (1).

E la scena è semplice e bella e vera psicologicamente. Per lo contrario al v. 1784 la Francia è ancora lontana:

> Tere majur mult est loinz ça devant.

Ma se pensiamo che quest'ultimo verso lo dice Gano per distogliere Carlo dal ritornare, quando s'era sentito il sonar del corno, ch'egli vorrebbe spiegare come una facezia, e che a Gano preme che la distanza da Rolando si faccia sempre più grande, così che non sia più possibile nè il sentire nè il recare soccorso, riconosceremo che tal contraddizione non basta per sospettare alcun guasto: essa si risolve in una esagerazione di espressioni ciascuna volta proporzionata al diverso stato d'animo cui si riferisce.

Così è generica e indeterminata, semplice immagine, la frase dell'Ariosto, ove d'Orlando, che comincia a impazzire, dice che, XXIII, st. 125:

> Di pianger mai, mai di gridar non resta,
> Nè la notte nè il dì si dà mai pace;

mentre alla st. 129 troviamo che nessun giorno era ancora spuntato: dice infatti:

> Pel bosco errò tutta la notte il Conte;
> E allo spuntar della diurna fiamma
> Lo tornò il suo destin sopra la fonte,
> Dove Medoro insculse l'epigramma.

---

(1) « Allora si desta in loro il ricordo dei feudi e dei possedimenti e delle donzelle e delle nobili mogli: non v'è chi non pianga di tenerezza ».

E di nuovo Omero nel XI dell'Iliade, dopo aver cominciato il canto col dire che l'aurora era sorta dal letto, al v. 50 ci fa trovare ancora ἠῶθι πρό, *prima dell'aurora.* È evidente che questa frase, che è diventata già una formula fissa (1), non deve essere presa in significato letterale, appunto come la frase dell'Ariosto.

In tutti e tre questi ultimi casi abbiamo dunque una specie d'inversione: il poeta, ch'era corso troppo innanzi, ritorna sui propri passi. E una inversione assai più notevole e caratteristica abbiamo pure nel I dell'Iliade. Tra la lite con Achille e la battaglia corrono dodici giorni (2): che si fa in quei dodici giorni?

(1) *Od.*, V, 469; VI, 36. Cfr. *Il.*, III, 3; VIII, 561; XIII, 349; *Od.*, VIII, 581. — Pur riconoscendo pertanto che nella rappresentazione delle battaglie omeriche debbano essere avvenute molte trasposizioni e spostamenti, i fatti citati basterebbero a spiegare sufficentemente come in *Il.*, XI, 86, sia il mezzogiorno, e sia ancora mezzogiorno in XVI, 777; la sera cade solo in XVIII, 239, ed è affrettata da Era. Se poi non ci fosse stata la fretta!

(2) Questi dodici giorni d'aspetto hanno un doppio riscontro nel l. XXIV nei dodici giorni d'aspetto dopo i funerali di Patroclo, per i quali si possono proporre delle questioni analoghe, e negli altri dodici di tregua dopo il riscatto di Ettore. Il numero dodici, come quello che fu adoperato dagli antichi per base del sistema monetario e per canone dei pesi e delle misure, forse acquistò per ciò il carattere d'un numero solenne, rituale, compiuto, o perchè aveva questo carattere, fu scelto per canone. Che non debba prendersi per un numero determinato, lo si potrebbe arguire nel l. XXIV dal v. 107, dove i primi dodici giorni diventano invece nove: il nove poi viene messo in rapporto col dodici anche nel secondo periodo, vv. 664-67. Anche Licaone per undici giorni si diverte coi compagni, e il dodicesimo cade nelle mani di Achille (*Il.*, XXI, 45-46); ed anche nell'Odissea un'estensione di tempo per sè indeterminata si suole definire in dodici giorni: Telemaco (II, 374) vuol tenere nascosta la partenza alla madre per undici o dodici giorni, e per undici o dodici giorni Menelao (IV, 588) vuol trattenere Telemaco; così dodici giorni Ulisse si sarebbe fermato in Creta, secondo il suo falso racconto (XIX, 199). Del pari in altri contesti, tanto nell'Iliade quanto nell'Odissea, troviamo solenne il numero dodici: Diomede uccide dodici compagni

Rispondono i vv. 488-92, i quali ci dicono che Achille perseverava nell'ira:

> nè al parlamento,
> Scuola illustre d'eroi, nè alle battaglie
> Più comparia, ma il cor struggea di doglia
> Lungi dall'armi, e sol dell'armi il suono
> E delle pugne il grido egli sospira. (M.)

Ma c'erano dunque state in quei dodici giorni concioni e battaglie? Perchè ciò non pare ammissibile, Zenodoto, che era uomo che ragionava, condannò questi versi. Io credo invece che bisogna intenderli con discrezione. Intanto, perchè Achille potesse astenersi, occorreva ammettere come possibile anche un'occasione d'intervenire, e se la possibilità di una tale occasione si esclude affatto, se nel campo greco e nel troiano era calma perfetta, oltre che cessare l'azione, in questo tempo vuoto cesserebbe del pari il dramma interno: Achille sarebbe rimasto in ozio non per deliberato proposito, ma perchè non c'era nulla da fare, così come oziava chiunque altro dei Greci. D'altra parte, prima della promessa di Zeus, l'astensione d'Achille non porta con sè un effetto fatale; sarebbe quindi disconvenuta per l'interesse del poema tanto una vittoria quanto una sconfitta. Perciò la frase è concepita in senso generico e indeterminato, dice e non compromette; è un'immagine, più che l'asserzione d'un fatto reale. Poichè infatti l'attività dell'eroe si manifesta nella concione e nella battaglia, e l'ozio nell'astenersi da questa e da quella, se il poeta voleva esprimere plasticamente, com'è suo uso, l'ozio d'Achille,

di Reso e lui per decimoterzo (*Il.*, X, 488-95); dodici re sono in Scheria e Alcinoo decimoterzo (*Od.*, VIII, 390-91); dodici guerrieri ferisce Ajace (*Il.*, XV, 746); dodici periscono in XVIII, 230, e dodici giovani riserba Achille per sacrificarli a Patroclo (XXI, 27), ecc., ecc.

non poteva esprimerlo che con l'immagine di questa astensione.

17. Ma l'irrazionalità nella misura di tempo e di spazio si manifesta in casi e forme molto diverse, onde appariscono alla prima molte e diverse difficoltà. Talora i tempi non soltanto si abbreviano, ma per così dire si accumulano e si sovrappongono: ciò che è avvenuto con una certa successione, si raccoglie in un punto solo.

Se dopo dieci anni di guerra Priamo non conosce ancora i capi degli Achei, e se li fa indicare da Elena, ciò non dipende nè da imperizia del poeta, come crede il Lachmann (1), nè da storditaggine del compilatore: è anche questo un fenomeno di scorcio. Quei dieci anni per il poeta, come sono vuoti di cose, così non hanno alcuna estensione sensibile, e se la ragione dello spettatore può tener calcolo di questo presupposto, la fantasia invece non ha alcun processo plastico a cui annodarlo, e alla fine dei dieci anni è così vergine e ignara come se quei dieci anni non fossero stati. Priamo può benissimo aver conosciuto tutti quelli eroi, ma per noi sono nuovi, come erano al principio della guerra; poichè noi non abbiamo assistito al loro crescere e al loro divenire, per noi non è passato alcun tempo; per noi la guerra comincia di lì, e l'adesso si riconnette all' allora senza intervallo. Si riconnette tanto che persino nell' episodio stesso qualche volta i due tempi si confondono in uno, e la irrazionalità principale non è tra l'episodio e il poema, ma tra le stesse diverse parti integranti dell'episodio. Infatti il secondo eroe, di cui Priamo domanda il nome, Elena risponde essere Ulisse: allora Antenore ricorda che Ulisse era

(1) Op. cit., pag. 15.

stato già in Troia ambasciatore; — e se è stato in Troia, come è che il re non lo conosce? S'era dimenticato la sua fisonomia? Alla stregua della critica che dichiara interpolato tutto ciò che è irrazionale, bisognerebbe dire che in questo episodio è interpolata la parte di Antenore, un'interpolazione dunque dentro un'altra interpolazione; senza la quale per altro la menzione di Ulisse sarebbe del tutto sconclusionata.

Anche la costruzione del muro e della fossa attorno al campo acheo, che era prudenzialmente consigliabile nel primo anno della guerra, è differita nel decimo (*Il.*, VII, 337-43, 436-41), e mentre il differimento torna opportuno anche per dimostrare come l'astensione d'Achille ha cambiato Agamennone d'assediatore in assediato, la ragione principale è ancora quella di prima. Ufficio dell'arte infatti è concentrare l'azione e proiettarla, per usare una frase moderna, in un determinato momento, dando così all'opera una unità sostanziale e materiale; e secondo il grado d'evoluzione dello spirito umano il problema è risolto in un modo o in un altro. Nell'Iliade pertanto, come si vede dagli esempi addotti, l'unità si ottiene accumulando nell'ultimo stadio anche i fatti che razionalmente si sarebbero dovuti distribuire nei varî anni precedenti: nell'Odissea invece, dove l'arte è più riflessa, i fatti si lasciano al loro posto, ma si ricapitolano nella narrazione di qualche personaggio. Le due azioni durano ciascuna non molti giorni, ma nell'una avviene in quei giorni tutto ciò che al poema è essenziale, nell'altra una gran parte dell'azione del poema in quei giorni non si eseguisce, ma si racconta. Or non è senza interesse per il nostro assunto il notare come il sistema meno razionale dell'Iliade riesca ad ottenere un'unità più vigorosa.

Nè questa fusione e confusione dei tempi è un fe-

nomeno ristretto solo al periodo primitivo: anche quando l'arte è giunta al sommo e la tecnica l'ha del tutto agevolata, queste irrazionalità si ripetono e sono fonte di alta poesia. Così nei *Persiani* d'Eschilo, vv. 235 e segg., dopo compiuta la spedizione, la madre di Serse domanda al Coro dove sia Atene, perchè Serse le abbia mosso guerra, che esercito hanno i Greci, come sono armati, chi è il loro signore, ecc., — tutte cose che la regina di Persia avrebbe dovuto conoscere da un bel pezzo. Diremo dunque, analogamente ai critici d'Omero, che questo brano è volato qui per errore o per interpolazione da un'altra tragedia nella quale si sarebbe discusso della convenienza di fare o no la spedizione? E se invece questa scena è anzi altamente poetica appunto nella sua irrazionalità, perchè mo' negheremo ad Omero il diritto di comporre allo stesso modo, tanto più in un tempo in cui si scavizzolava meno con la logica? — Similmente nella tragedia che passò per il canone della perfezione dell'arte, l'*Edipo re*, l'antefatto si proietta, per così dire, tutto nel tempo presente. Sono corsi quindici o vent'anni dall'assassinio di Laio, ed Edipo, il re saggio e prudente, suo successore, non sa ancora dove sia stato ucciso, se in città, se in campagna, o se dentro o fuori dello stato (vv. 112-13): eppure ne ha sposato la vedova ed ha avuto da lei quattro figli: possibile che tra loro due non sia mai stato tenuto un tale discorso? Oltre di ciò Giocasta soltanto adesso racconta a Edipo la storia dell'oracolo, che predisse a Laio come sarebbe stato ucciso dal figlio (vv. 711-14), ed Edipo soltanto adesso le racconta la storia della propria giovinezza (vv. 774 e segg.). Ma di che cosa usavano parlare questi due coniugi quando erano a tu per tu, se in tanti anni non si erano ancora confidato nulla delle proprie vicende? Edipo stesso, che pure aveva ammazzato un

uomo in quel tempo in cui fu ucciso Lajo, come mai, mentre pur non era un imbecille, non aveva fino ad ora sospettato che l'ucciso fosse proprio l'antico re? Aristotele notò pure queste incongruenze, e osservò (1) che per altro l'improbabilità non è nel dramma, ma negli antecedenti, e sta bene. Sta tanto bene, che non potrebbe star meglio altrimenti. Le rivelazioni in questione sono collocate nel tempo e nel luogo che per l'arte meglio convengono, là dove cooperano allo svolgimento del dramma e dell'idea, là dove hanno il massimo valore morale e il massimo interesse psicologico: a copiare materialmente la natura, esse sarebbero state per alcun tempo notizie sporadiche, indifferenti, inutile e infeconda curiosità. L'arte per esser arte ha bisogno di fare da sè, di vivere coi propri mezzi: e come vede le cose in iscorcio, così in iscorcio le rappresenta. E questo, finchè è sana, fa continuamente, costantemente.

Per non uscire da Sofocle, che non è punto un poeta spettinato, nelle *Trachinie* ai vv. 62-92, dopo oltre un anno che Eracle è assente, la moglie sua Dejanira comunica al figlio Illo il vaticinio noto a lei da quando Eracle era partito, che in quell'impresa o l'eroe sarebbe perito o, uscendone salvo, avrebbe goduto poi vita tranquilla. E perchè non glielo ha detto prima? Infatti lo osserva anche Illo: “ se avessi conosciuto prima la voce di questo responso mi sarei mosso da un pezzo „ (vv. 86-87). — E così del pari nell'*Elettra* sofoclea, lì sul principio (v. 32 e segg.), Oreste narra al pedagogo la sua andata a Pito, e gli insegna che cosa deve fare e come contenersi; e ciò glielo dice quando tutti e due sono giunti già sulla piazza di Argo, mentre era pur tanto naturale che ne avessero

(1) *Poet.*, XXIV, 34.

discorso e discusso già molto prima. Gli è che a collocare la scena in un tempo precedente si sarebbe perduta la continuità ideale dell'azione. Non si nega che, a ragguagliarle alla realtà, sono cose che i personaggi del dramma dovevano sapere anche prima; e sta bene. Ma anche Iride, in *Il.*, XV, 187 e segg., doveva sapere ciò che le racconta Poseidone; ma anche Ettore, in *Il.*, V, 472 e segg., sapeva certo ciò che gli ricorda Sarpedone, e ciò che gli racconta Andromaca in *Il.*, VI, 413-28; eppure che importa? Questo era il momento opportuno perchè quelle immagini e quelle idee ritornassero alla mente di chi parlava, e per chi udiva era il momento opportuno di notarle. Per ugual modo nella stessa tragedia accademica, che pure voleva essere un prodotto di riflessione e di ragione, mentre, per togliere l'irrazionalità dei soliloqui, si sostituiva l'insulso spediente dei confidenti, si cadeva in un'altra incongruenza. Lì, non una volta nè due in via d'eccezione, nè per motivi psicologici o estetici, come nell'*Edipo re*, ma sempre, per regola e per consuetudine, freddamente e convenzionalmente, l'amico aspetta proprio all'ultimo momento per confidarsi all'amico; lì il confidente non è tale se non perchè sa il segreto un paio d'ore prima di tutti gli altri. Non si accontenta così la ragione, ma sono lustre di razionalismo, e l'albero dell'arte è potato e sconciato sul cattivo gusto dei vecchi giardini.

18. Con questo stesso principio dello scorcio e della sovrapposizione, per così esprimermi, non più dei tempi, ma degli spazi si spiega quel luogo del libro IX dell'Odissea, dove il Ciclope lancia i sassi contro la barca d'Ulisse, il qual luogo pareva già (ora non più tanto) l'esempio tipico della interpolazione evidente e grossolana. Infatti Ulisse e i compagni sfug-

giti al Ciclope salgono in fretta e furia sopra la barca e fanno forza coi remi. Quando sono lontani tanto che la voce però si possa udire dalla terra (1), Ulisse grida al Ciclope rinfacciandogli la sua crudeltà e la punizione che n'ebbe: il Ciclope allora si arrabbia e, strappata la vetta di un gran monte (2), la scaglia contro la nave, e poco manca che non la schiacci: la rupe infatti cade innanzi alla prora, tanto che per il rigurgito la barca torna alla spiaggia. Scampato a questo pericolo, quando Ulisse si è di nuovo allontanato ed è giunto ad una distanza doppia della prima, torna di nuovo a gridare contro al Ciclope, il quale, dopo avergli risposto, gli scaglia un sasso molto maggiore del primo, che fortunatamente cade dietro alla poppa. Ora, dicono, se la prima volta la voce d'Ulisse appena si poteva udire, come si poteva udire la seconda a doppia distanza? Chi volesse difendere Omero a filo di logica, potrebbe rispondere (sarebbe però una magra difesa), che non è detto chiaramente che la prima volta la voce si sentisse *appena;* ma anche se fosse detto, non importerebbe gran che. Ulisse era prudente, e perciò dovea mettersi fuori di tiro, e poichè la prima distanza non bastava, si mette la seconda volta ad una distanza doppia: la voce però non si dovrebbe sentir più, eppure si sente; si sente perchè al poeta fa duopo che si senta, perchè sarebbe assurdo che non si sentisse; infatti, se non potesse esser sentito, a che griderebbe? — Allo stesso modo, nel terzo dell'Iliade, Priamo e gli altri vecchi di Troia insieme con Elena guardano dall'alto delle porte Scee il campo greco e riconoscono molto bene senza cannocchiale i diversi personaggi, non ostante la grande distanza che doveva in-

(1) *Od.*, IX, v. 473: ὅσσον τε γέγωνε βοήσας.

(2) *Ib.*, v. 481: ἀπορρήξας κορυφὴν ὄρεος μεγάλοιο.

tercedere (1). — Allo stesso modo e per la stessa convenienza Ulisse stando sull'ingresso dell'Ade vede anche ciò che avviene nell'interno (*Od.*, XI, 566 e segg.), e Minosse che giudica i morti, e Orione che caccia le fiere, e Tizio e Tantalo e Sisifo e i loro tormenti, e l'ombra d'Eracle, con la quale pure parla; mentre fu giustamente osservato che, dal luogo dove stava, Ulisse non potea veder tutto ciò (2). Ebbene, il poeta potea qui facilmente sbrigarsi anche di questa difficoltà facendo procedere Ulisse un po' più avanti, ma non lo fece, perchè non ne valeva la pena; il mezzo sarebbe stato troppo grande per così piccolo effetto. Così Priamo come Ulisse vedono anche ciò che non avrebbero potuto vedere per la distanza, come Dante vede ciò che non avrebbe potuto vedere per il buio. Dopo infatti aver detto chiara- ed espressamente che non ci si vedeva, *Inf.*, IV, 151:

E vengo in parte ove non è che luca,

e aver aggiunto, *Inf.*, V, 28:

Io venni in loco d'ogni luce muto,

---

(1) Non parlo della τειχοσκοπία della *Gerusalemme lib.*, III, st. 12 e segg., perchè è calcata su quella dell'Iliade.

(2) Rohde, *Psyche*, I², pag. 60. — Diverso è il caso di *Od.*, VII, 103-131, sebbene la principal ragione che si adduce per espungere questi versi sia la stessa (Ameis, Faesi, Bergk, ecc.), cioè che Ulisse, dal luogo dov'era, non potea vedere ciò che ivi si descrive. Entrando egli infatti in casa d'Alcinoo poteva bensì vedere la magnificenza della sala, ma non già quello che facevano le ancelle, nè quali fossero le rarità del giardino. Il poeta per altro non dice punto che Ulisse abbia veduto tante cose (nè il v. 133 può affatto avere così ampio significato), anzi, usando il presente in luógo dell'imperfetto, vuol togliere l'equivoco di poter intendere che le ancelle in quel momento fossero occupate nei tali lavori, mentre si ha da capire che quelle erano le loro occupazioni normali. È dunque il poeta che descrive per conto proprio, nè più nè meno di quello che farebbe uno scrittore moderno, prendendo l'occasione che gli si porge opportuna.

subito ci vede benissimo come con la migliore illuminazione: ci vede, perchè ci deve vedere, perchè se no, a voler esser logico, avrebbe dovuto fare come quel pittore, che dipinse un moro che piglia un gatto nero in una chiesa scura, — e non fece altro che ribaltare il calamaio (1).

Nè del resto, per ritornare al Ciclope, a cancellare la seconda provocazione d'Ulisse, si riescirebbe a ricondurre la razionalità in questa scena. Il Ciclope rompe *la vetta d'un gran monte* per gettarla contro la barca; e poichè le vette dei monti non si hanno sotto mano come gli altri sassi plebei, occorreva del tempo per andarla a prendere, tanto più che Polifemo andava a tentoni, più tempo assai di quanto occorreva alla barca per mettersi affatto fuori di tiro.

Il riconoscere o no questo principio dell'assoluta irrazionalità nelle misure di spazio e di tempo può condurre la critica ai giudizi più disparati. E lo possiamo vedere con qualche esempio. Gustavo Schneider, in un ottimo saggio sul concetto del mondo e della vita presso i Greci (2), fa un'analisi accuratissima dell'*Antigone* di Sofocle, nella quale, fino ad un dato punto, chiunque non abbia smarrito il senso dell'arte deve sostanzialmente convenire. Egli mostra come Creonte, movendo in buona fede da un falso principio e ostinandosi in esso, passa d'errore in errore fino a condannare Antigone a morir chiusa in una spelonca:

(1) L'Eckermann, op. cit., II, 28 Mai 1830, nota con piacere che gli Italiani non rappresentano in teatro la notte come vera notte, come fanno i Tedeschi, dove perciò non solo si perde l'espressione degli attori, ma talora non si vedono neanche gli attori stessi. Gli Italiani, dice, fanno più saggiamente: la loro notte in teatro non è una notte reale, ma un'allusione alla notte; un po' di scuro nel fondo, mentre gli attori si avanzano tanto sul proscenio da non perdersi nulla della loro espressione.

(2) *Hellenische Welt- und Lebensanschauungen*, Gera, 1896.

l'errore diventa sempre più grave, eppure se Creonte aprisse gli occhi, potrebbe sempre redimersi. Viene il momento in cui Creonte effettivamente rinsavisce, e vuol distruggere le possibili conseguenze del mal fatto: va dunque egli stesso prima di tutto a seppellir Polinice e poi a liberare Antigone, ma per questa giunge un istante troppo tardi; essa è morta, ed Emone si uccide appena il padre si presenta. Quest'ultimo errore di Creonte, dice lo Schneider, di pensare prima al morto che ai vivi, è quello che fa traboccare la bilancia: egli non è più riscattabile. Ora ciascuno vede quanto enorme sia la differenza tra gli errori precedenti e quest'ultimo: i precedenti, non ostante la buona fede, contenevano un male morale; questo era diretto a ripararlo al più presto: Creonte dunque poteva meritare il perdono mentre era indurito nell'errore, e non lo merita più solamente perchè s'inganna sul modo di farne ammenda? Questo ripugna ad ammettersi. Creonte invece era già perduto quando ha smentito Tiresia che gli parlava le parole del dovere, quando ha dichiarato che non permetterebbe di seppellir Polinice neppure se l'aquila di Zeus portasse la contaminazione fino alla sede degli Dei (vv. 1040-43). La minaccia di Tiresia è già il principio della punizione, e il pentimento viene troppo tardi. La morte di Emone si può ritenere logicamente come l'immediata conseguenza dell'ultima bestemmia di Creonte, e se in mezzo pare decorrere qualche tempo, gli è solo acciocchè il suicidio si possa compiere in presenza del padre, acciocchè questi ne sia più punito. Se Creonte comincia dal seppellimento di Polinice, gli è perchè, a rimandarlo dopo la morte d'Antigone e d'Emone, non restava più per questo fatto alcun interesse (1); nè d'altra parte di ciò si poteva

(1) Ciò è riconosciuto anche dal Jebb, *Sophocles, the plays and fragments,* III. *the Antigone,* pag. XIX.

tacere come di cosa sottintesa, poichè tutta l'azione verte appunto sulla moralità di questo atto. Il giunger tardi alla caverna non dipende dunque dalla ristrettezza del tempo, ma dalla morale intima del dramma.

Il poeta anche per questo rispetto concepisce le cose *sub specie aeternitatis*, ed il prima ed il poi, il presto ed il tardi scompaiono per far posto all'antecedente ed al conseguente; la materia cede allo spirito. Il tempo e lo spazio sono infatti semplici modalità, e l'arte perciò può adattarli liberamente nel campo delle idee alla propria misura con altrettanto diritto di quello che la natura usa nel campo della realtà. Così fecero, come tutti sanno, i poeti drammatici greci (1), senza pensare nè sospettare nemmeno di licenze, ribellioni o capricci. La loro libertà fu legittima, perchè fu un bisogno spontaneo: la critica razionalistica portò anche qui con la scienza la morte.

Come l'arte infatti comincia a far concessioni al razionalismo, non si arresta più fino a che da se stessa si distrugge: perocchè, per ovviare alle irrazionalità che sono più appariscenti, ma anche ad essa connaturate, non può non cadere in altre, che hanno bensì esteriormente minore evidenza, ma che per compenso non hanno alcuna ragione di essere, e non sono altro che convenzionalismi scempi e risibili, come sono quelli del vecchio teatro francese. Si inventò allora il giro di sole, che spesso poi somiglia a quello del grande estate nelle terre polari, dove il sole non tramonta

(1) Veggansi per esempio in qualsivoglia tragedia greca i racconti dei nunzi (cfr. SOPH., *Ant.*, 407 e segg., 1196 e segg.; *O. R.*, 1123 e segg.; *O. C.*, 1536 e segg.: EUR., *Or.*, 871 e segg.; *Alc.*, 1026-1083; *Ion*, 1106-1228, ecc.), e si provi se è possibile ragguagliare i fatti narrati col tempo effettivamente trascorso. Eppure i Greci non avevano l'espediente dell'intervallo tra gli atti. Per molti altri esempi cfr. METASTASIO, *Estratto dalla Poetica d'Aristotele*, cap. V.

mai. " Il giorno del vecchio dramma francese „, dice giustamente A. E. Haigh (1), " realmente è uno spazio di tempo meramente convenzionale, ed abbraccia assai più avvenimenti che alcun altro giorno conosciuto dall'umanità. Lo spazio è del pari straordinario: interessi diversi ed avversi devono essere discussi nello stesso luogo. Una stanza del palazzo è scelta in generale a tal uopo, e ciascuno vien lì a trattare i propri affari: il re consulta i suoi ministri sulle cose di stato: non appena egli se n'è andato, i cospiratori si incontrano proprio nella stessa camera a tramare il suo assassinio. Quando il loro complotto è finito, gli amanti scelgono lo stesso appartamento per iscambiarsi le loro più tenere confidenze „. Gli è proprio vero che, come della natura si dice

Naturam expellas furca, tamen usque recurret,

altrettanto si può dire dell'arte. Essa si vendica di chi la viola; alla libertà sana e legittima si sostituisce il capriccio e l'arbitrio, e cade nell'assurdo chi disdegna l'irrazionale.

19. Nè altrimenti che nella letteratura accadde nelle arti plastiche, ancorchè rivolte al senso della vista, che è giudice meno corruttibile dell'udito. Certamente, appunto per questo, in esse le irrazionalità furono meno appariscenti, e la riflessione le restrinse ben presto a pochi casi, non riuscì però a sopprimerle del tutto, nemmeno al tempo del maggior fiorire dell'arte. Già il Lessing (2) aveva notato come l'arte raffinata del pittore giunga talora ad esprimere qualche cosa che va al di là di quell'unico istante ch'egli fissa nel quadro,

(1) *The tragic drama of the Greeks* (Oxford, 1896), pag. 348 e segg.
(2) *Laoc.*, XVIII.

e riportava a questo proposito un'osservazione del Mengs sui panneggiamenti delle figure di Raffaello, dai quali si può vedere non solo lo stato presente dei corpi, ma anche se il braccio o la gamba nel momento prima era più innanzi o più indietro, se il corpo era curvo prima ed ora si è alzato, o se era eretto e si è curvato. Ciò per altro non esce dai limiti della stretta razionalità, come non esce da questi limiti, e può anzi esser frutto della più intensa riflessione, il saper scegliere da rappresentare il punto più pregnante di tutta l'azione, quello dal quale la fantasia dello spettatore facilmente, anzi necessariamente, risale alla rappresentazione dei momenti antecedenti e discende ai seguenti. Il fenomeno invece che intendo qui richiamare, somiglia a questo nella specie esterna, ma è sostanzialmente diverso, e fu notato da Carlo Robert, dal quale toglierò alcuni esempi, rimandando per maggior copia di essi e maggiori particolari al suo bel libro (1).

L'artista antico, nota il Robert ripetendo un'osservazione di O. Jahn, concepisce, come il poeta, secondo il modo di sentire del tempo suo, — nel tempo dell'epopea con larghezza epica, nel quinto e quarto secolo con vivacità di dramma, e talora con intonazione lirica. Il poeta epico dice tutto per disteso, come conviene al narratore; e l'artista di questo tempo rappresenta tutto: perciò non rispetta le leggi naturali del tempo e dello spazio, come non le rispetta il poeta. Al poeta basta tra il prima ed il poi avere una continuazione; l'artista, volendo rappresentare il prima ed il poi, non può che rappresentarli contemporanei. — Pausania (V, 17, 4) ci descrive la partenza d'Anfiarao com'era rappresentata sulla cassa di Cipselo, e la stessa

(1) C. Robert, *Bild und Lied*, pagg. 13 e segg., in «Philol. Untersuchungen», V (Berlin, Weidmann, 1881).

rappresentazione la troviamo ripetuta su un cratere corinzio del Museo di Berlino (1). Anfiarao armato con la spada sguainata sta per salire sul carro, dove è pronto l'auriga Batone; egli ha già un piede sul cocchio, ma si volta indietro minaccioso verso di Erifile. Vicino a lui stanno i figli che gli stendono le mani supplichevoli intercedendo per la vita della madre, la quale dietro di loro tiene in mano il monile, prezzo del tradimento. Qui, come osserva il Robert, sono molti momenti fusi in uno, che per se stesso diventa affatto irrazionale (2): se Anfiarao vuol uccidere la moglie, perchè sale sul carro? e se le perdona, perchè brandisce ancora la spada? Girando con lo sguardo da sinistra a destra si può piuttosto vedere una gradazione di momenti nell'azione: Erifile è rappresentata impassibile quando ha ricevuto il monile, i figli quando la salvano dall'ira del marito, Anfiarao quando minaccia insieme e quando parte, Batone quando la partenza è decisa e beve il bicchiere della staffa: in ciascuno dei personaggi è rappresentato quell'atto che per lui è culminante e caratteristico, ancorchè non cospiri in un'azione comune e contemporanea; ciascuno agisce per proprio conto, come spesso fanno gli eroi d'Omero. Del pari molti momenti fusi in uno si possono riconoscere nella rappresentanza della morte

(1) È riportato anche in Baumeister, *Denkm.*, I, pag. 67.

(2) L'imperfezione della tecnica dell'artista potrebbe forse far dubitare un momento della interpretazione data dal Robert: la spada sguainata potrebbe riferirsi alla guerra che l'eroe va ad imprendere (sarebbe però sguainata anzi tempo), le mani distese dei figli potrebbero significare gli addii; — ma, oltre che la mossa violenta dell'eroe non si presta a una scena così tranquilla, del significato ci assicura la descrizione di Pausania: καὶ ἐς τὴν Ἐριφύλην ἐστὶν ἐπεστραμμένος ἐξαγόμενός τε ὑπὸ τοῦ θυμοῦ ἐκείνης ἂν ἀποσχέσθαι, — della quale non è dubbio il senso, ancorchè le ultime parole sieno corrotte.

di Troilo sul vaso François (1), dove, tra le altre, mentre Troilo si dà a fuga precipitosa inseguito da Achille, un suo compagno riempie tranquillamente l'idria alla fontana: del pari avviene negli altri casi che il Robert esamina. Così perfino nel fregio della cella del Partenone troviamo d'un atto solo rappresentati diversi momenti successivi, e prima vediamo i cavalieri armarsi, salire a cavallo, ordinarsi, quindi vengono i carri, gli animali, le donzelle e finalmente il peplo che si offre alla Dea già in mano del sacerdote: là l'azione che comincia, qui l'azione che termina: lo spettatore che ammira successivamente la processione che si svolge sotto ai suoi occhi, può ben credere, giunto alla fine, che quei cavalieri che là si preparavano, intanto avranno finito e saranno arrivati essi pure (2). — Che se il dramma esercitò più tardi sulla composizione plastica una certa efficacia, offrendo già belle e composte le scene e i momenti da riprodurre, non perciò cessarono del tutto gli artisti da queste libertà, e specialmente dall'accumulare in un punto persone e circostanze che sarebbero state meglio a posto in momenti differenti, come nella rappresentazione di Medea su di un vaso di Monaco (3); il che può far credere che l'influenza del dramma (4) non abbia veramente corrisposto ad un bisogno di razionalità che l'artista sentisse, ma sia stata piuttosto occasione di questa razionalità. La razionalità, del resto,

(1) Baumeister, *Denkm.*, tav. LXXIV; vedine la descrizione a pag. 1900.

(2) Robert, op. cit., pag. 18.

(3) Robert, op. cit., pag. 41.

(4) In che misura questa influenza si debba ammettere cercò di determinare con acuta diligenza e raro buon senso G. E. Rizzo, *Studî archeologici sulla tragedia e sul ditirambo,* in « Riv. di Filol. », XXX (1902), pagg. 447-506.

nelle arti plastiche non si affermò e non divenne predominante che con l'applicazione delle leggi della prospettiva, scienza matematica ed esatta, corrispondente alla logica nella letteratura. La collocazione delle figure in diversi piani potè così significare il loro intervento mediato o immediato, fino al formalismo dei nostri quadri d'altare, dove insieme, appunto per una disposizione analoga alla prospettiva, vediamo in alto la gloria del Paradiso, e più sotto i santi che dalla terra stanno in contemplazione, e più sotto ancora le figure dei devoti che pregano i santi.

IV.

Proposizione II. — *Il poeta ha principalmente di mira il momento presente, e perciò la posizione plastica ch'egli ammette in rapporto ad esso non si deve intendere abbia da costituire un antecedente obbligatorio per lo svolgersi delle immagini posteriori, ancorchè la logica paresse richiederlo.*

20. Il Goethe, a proposito di certe presunte contraddizioni del *Macbeth* di Shakespeare (1), ebbe già ad osservare che " il poeta fa che i propri personaggi parlino di volta in volta ciò che in quel luogo è opportuno, efficace e buono, senza troppo ansiosamente preoccuparsi o esaminare, se forse queste parole potessero tornare ad un'apparente contraddizione con un altro luogo ". Io credo di poter estendere questo canone anche a tutto ciò che dice il poeta direttamente, e non soltanto per bocca dei personaggi; e perciò ho formulato la proposizione che ho posto in testa di questo capitolo.

Che gli apprezzamenti d'ordine morale possano essere sostanzialmente variabili, non solo secondo il diverso stato d'animo di chi li esprime, ma anche secondo il diverso punto di vista da cui sono di volta in volta

(1) Eckermann, op. cit., III, 18 April 1827.

intuiti, è un fatto tanto ovvio, che sarebbe del tutto superfluo il dilungarci a dimostrarlo e a giustificarlo.

> Ahi, ma nel petto,
> Nell'imo petto, grave, salda, immota
> Come colonna adamantina, siede
> Noia immortale, ecc.

scriveva Giacomo Leopardi a Carlo Pepoli a proposito di certi inutili perdigiorni; mentre altrove più tardi (1) affermava invece che la noia " non è sentita che da quelli in cui lo spirito è qualche cosa ". Chi voglia cercare, di tali contraddizioni negli autori ne può trovare da sè a centinaia; e perciò su questo punto passo oltre, e mi limito a considerare le incongruenze reali e plastiche; — anche queste, si capisce, soltanto in via di saggio e di esempio.

La poesia è essenzialmente arte figurativa, e perciò partecipa della natura delle arti sorelle che si svolgono nello spazio. L'immagine, in quanto è immagine, si produce con analoghe norme, sia essa formata di parole o di colori, e la analogia principale consiste nell'obbedire alle leggi del senso anzi che a quelle della logica. Vero è infatti che il poeta non rappresenta, come il pittore, un momento solo dell'azione, ma l'azione tutta, e perciò ragion vuole che i singoli momenti di essa si modifichino reciprocamente. Poichè il movimento è in natura, poichè nel tempo non c'è alcuna sosta e il presente non ha durata nè si può dare scompagnato dal passato e dal futuro, perciò il poeta rispettando questa condizione del fenomeno è più vicino alla realtà, che non sia il pittore. Lo sceverare infatti dall'azione un dato momento e concepirlo come fisso e per sè stante, com'è arbitrario, così richiede uno sforzo di riflessione, che non si ha che in epoche relativamente tarde; e non

(1) *Pensieri*, VII, pag. 254.

è questa l'ultima ragione del tardo svolgersi delle arti del disegno. Per la ragione medesima, si capisce, il poeta, anche quando ci parla di pittura o di scultura, non può prescindere dal modo di rappresentare che è connaturato all'arte sua. Lo scudo d'Achille non consta d'immagini immobili, ma di azioni, non già perchè si voglia con ciò destare lo stupore per un'opera soprannaturale, ma perchè la riflessione non aveva preso ancora il sopravvento, perchè l'astrazione non era perfetta. Ed anche quando il sopravvento l'ha preso, il modo non cambia del tutto, ed ove si usi discrezione, non c'è che ridire. Così fa anche nel fiorire della critica, per citarne uno, il buon Teocrito, dove descrive gli intagli d'un vaso (I, 32 e sgg.), tra i quali è una donna e presso di lei due giovani che contendono nel canto, ed essa non li prende sul serio, ma " ora guarda l'uno sorridendo, ora volge la mente all'altro ", il che evidentemente eccede di molto la capacità dell'arte plastica (1). Che se appunto nel movimento è la vita, se l'inferiorità delle arti plastiche, secondo Pindaro (2), in confronto della poesia consiste nel fare immagini immobili sulla loro base, perchè la poesia avrebbe dovuto vincolarsi a inutili ceppi? la plastica ch'essa rappresenta perchè dovrebbe essere quella della realtà?

Ma concesse pure e riconosciute tutte le proprietà, ed anche i conseguenti privilegi che ha la poesia in confronto delle arti plastiche, appunto perchè arte che si svolge nel tempo, non deve far meraviglia se vice-

(1) Dante invece è pienamente consciente, e ciò che egli rappresenta nelle sculture del Purgatorio riconosce (X, 96) che è un fenomeno

« Novello a noi, perchè qui non si trova ».

È un fenomeno novello, tale però che dalla fantasia nostra si comprende benissimo, fino a che lavora la fantasia sola.

(2) N. V, 1 e segg.

versa poi questa continuità; che abbiamo riconosciuto in essa razionale e normale, presso gli antichi è più volte rotta e manchevole, se i rapporti logici tra i concetti singoli sono spesso alterati, — e non presso gli antichi soltanto. La reciproca influenza dei diversi momenti l'uno sull'altro non è dunque semplice nè di un genere solo: essa ha misura e norme che noi dobbiamo studiare con quella religiosa reverenza con cui si studiano i fenomeni della natura, senza preconcetti e senza passione. La ragione afferma il suo dominio lentamente e parzialmente, ed ora che ci siamo accomodati a questo governo, con difficoltà possiamo risalire ad altri tempi, in cui vigevano tutt'altre abitudini. Ciò che non consuoni col nostro modo attuale di concepire, appunto per effetto dell'abitudine ci pare talvolta una stranezza, una imperfezione, un errore, un accidente non coordinato nè coordinabile in un sistema: ma il difetto invece è spesso soltanto dalla parte nostra. Gli è che pure essendo il concepire antico in parte diverso sostanzialmente dal nostro, l'osservatore superficiale non è colpito che dalle diversità appariscenti, da ciò che è irriducibile alla nostra misura, e siccome questo è relativamente raro e poco, così ci pare anche più strano, onde il desiderio di eliminarlo. Ma la deficenza dei rapporti logici nella poesia primitiva, a guardar bene, non si manifesta solo nelle grandi linee e tra i principali momenti dell'azione; essa si può riconoscere fino dai singoli elementi primi dei concetti più semplici. Questo è un fatto così costante, che non può passare come eccezione d'alcuna regola: è così intimo e così proprio di quel concepire, da poterne con sicurezza dedurre che la norma o la pratica direttiva degli antichi era diversa dalla nostra, che la logica loro non era la nostra logica. Essa era la logica dei sensi, appunto come quella delle altre arti plastiche.

Non solo infatti, in quel modo di concepire, i diversi quadri sono spesso tra loro fuori della giusta prospettiva, ma perfino quelli che nel concepire nostro costituirebbero i diversi membri di un periodo logico unico, si presentano invece d'ordinario come unità separate. Di periodi propriamente detti in Omero non c'è anzi da discorrere, tanto i concetti procedono a infilzatura. Una qualche differenza si può forse riconoscere tra l'Iliade e l'Odissea; ed in questa anzi, poichè si tentano talora delle serie più complicate e manca la pratica di ordinarle, la sintassi zoppica più spesso. Nulla è però nei poemi omerici che somigli alla slegatura della *Chanson de Roland*, il cui autore è addirittura in collera con le congiunzioni e scrive a scatti e a singulti, come vv. 10 e sgg.:

Li reis Marsilies esteit en Sarraguce:
Alez en est en un vergier suz l'umbre;
Sur un perrun de marbre bloi se culchet,
Envirun lui ad plus de vint milie humes.
Il en apelet e ses dux e ses cuntes.

E così da capo a fondo; e questa diversità può servire essa pure benissimo a dimostrare che i poemi omerici non appartengono ad un'epoca così primitiva come si vuol dare ad intendere, e che Omero non si deve collocare al principio dell'evoluzione letteraria dell'epopea, come l'autore della *Chanson*, ma alla fine, come il Pulci o il Bojardo, se non come l'Ariosto.

Checchè sia di ciò, il concepire d'Omero è però tutto tanto liscio e tanto semplice quanto è poco logico. Paolo Cauer scrisse abbastanza diffusamente di questo fenomeno (1); e non è perciò necessario che io mi di-

(1) *Grundfragen der Homerkritik* (Leipzig, Hirzel, 1895), specie nel quarto capitolo della parte seconda, *passim*. Cfr. pure *Rhein. Mus.*, 1892.

lunghi in inutili ripetizioni. Bastano pochi esempi: Ulisse naufrago era impacciato dalle vesti che Calipso *gli donò* (*Od.*, V, 321); Ares ed Enio sono a capo dei Trojani, " questa *avendo* lo spietato tumulto delle battaglie, ed Ares nelle mani l'immane asta *moveva* „ (*Il.*, V, 592-94): aggiungasi questo, che vale per mille (*Od.*, II, 224-27 (1)): " tra di loro sorse Mentore, il quale era compagno del nobile Ulisse; e a lui andando sulle navi (soggetto *Ulisse*) affidava tutta la casa, ad ubbidire (sogg. *gli altri*) al vecchio (cioè Mentore) e a custodire e conservare tutte le cose (sogg. *Mentore*) „. Ciò che nella logica nostra è accessorio, in quella d'Omero è principale: ciò che nella prospettiva nostra starebbe nel fondo del quadro, nell'arte d'Omero s'avanza sul primo piano.

Che se sono molti in Omero i luoghi di questo genere, dove il senso nostro si offende, pochi si possono dire in confronto di quelli dove la disformità col pensar nostro non è minore, ancorchè non ne appaia aperta l'anomalia: l'associazione semplice, in luogo della coordinazione o della subordinazione logica, è la forma generale del concepire d'Omero, anche là dove la sintassi nostra non è offesa. Ermete prende la verga con la quale, diremmo noi, a suo piacere *assopisce gli occhi di chi veglia e apre quelli di chi dorme*, ovvero, *ad alcuni chiude gli occhi, ad altri li apre:* ma Omero non conosce nè simmetria nè proporzione (2): " prese la verga con la quale molce gli occhi degli uomini, di quelli

(1) . . . . τοῖσι δ' ἀνέστη
Μέντωρ, ὅς ῥ' Ὀδυσῆος ἀμύμονος ἦεν ἑταῖρος,
καί οἱ ἰὼν ἐν νηυσὶν ἐπέτρεπεν οἶκον ἅπαντα,
πείθεσθαί τε γέροντι καὶ ἔμπεδα πάντα φυλάσσειν.

(2) *Od.*, V, 47-48; *Il.*, XXIV, 343-44:
εἵλετο δὲ ῥάβδον, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει,
ὧν ἐθέλει, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνώοντας ἐγείρει.

che vuole, e altri invece anche dormenti desta „. La sintassi corre bensì, ma i due concetti dipendenti da *con la quale* (τῇ), logicamente coordinati tra loro, hanno ciascuno una forma diversa: quanto all'addormentare, la verga agisce sugli occhi degli uomini; quanto allo svegliare, agisce sugli uomini direttamente; per il primo effetto si usa la metafora del *molcere gli occhi*, per il secondo il verbo proprio *destare*, nè il *dormenti* del secondo membro ha per riscontro un *veglianti* nel primo. Similmente (*Il.*, XXI, 50) Achille vede Licaone " disarmato, senz'elmo nè scudo, nè aveva la lancia „, dove il nome che dovrebbe essere terzo complemento di *senza*, si stacca in una proposizione sua propria. Non si urta certo contro la nostra sintassi anche a dire come in greco; non diremmo però certo così se concepissimo di nostro, ma *senz'elmo nè scudo nè lancia*. Identico costrutto veggasi in *Il.*, XXIII, 65-67, ecc. ecc. Così in *Il.*, XX, 316-7 e XXI, 375-6, dove noi diremmo: " quando Troja dal fuoco esiziale avvampi incendiata *per opera degli Achei* „, il poeta antico separa in una immagine a parte l'ultimo complemento: *e la incendino i marziali figli degli Achei* (1). Alcuni di questi fenomeni non isfuggirono alla retorica, che cercò di trarne esempi e precetti. Longino, o chiunque sia l'autore del buon trattato *Del sublime*, nota (XXVII, 1) che " talora lo scrittore, mentre discorre d'un personaggio, improvvisamente trasportato si cambia nel personaggio stesso, e questa figura è come l'erompere del sentimento:

ed alto alle sue schiere
Gridava Ettorre di lasciar le spoglie
Sanguinolente, e sul navile a gitto
Piombar: Qualunque scorgerò ristarsi
Dalle navi lontan, di propria mano
L'ucciderò. (*Il.*, XV, 346 e segg. — M.).

---

(1) Altri esempi salienti: *Od.*, VII, 301; IX, 108-11, ecc. ecc.

La parte narrativa pertanto, come a sè conveniente, il poeta la prese per sè, ma la ricisa minaccia subito senza alcun avvertimento l'attribuì alla concitazione del duce: poichè sarebbe stato freddo se avesse inserito: ' ed Ettore disse le tali e tali cose „: così invece la improvvisa transizione del discorso prevenne la transizione del narratore „. L'osservazione è giusta ed acuta, e può essere estesa anche a molti altri casi. Poichè questo non è che un caso singolo e un effetto singolo d'una disposizione generale di spirito.

Perchè Omero bada all'immagine e non alle parole, il costrutto a senso è dunque in esso regolare. Ulisse taglia alberi, li pialla, li trapana, li adatta, *Od.*, V, 248, " e la strinse insieme con cunei e con commessure „ (1). Che cosa è *la* (τήν)? È un pronome senza riferimento nelle parole che precedono: per noi sarebbe una licenza, ma per Omero è normale: Ulisse si fabbricava una zattera (σχεδίη); ora i legni, fino a che sono separati, sono legni; quando sono congiunti insieme e si stanno inchiodando, hanno già preso la forma della zattera; la fantasia vede la zattera, non i legni. Anche in altri casi l'idea si viene svolgendo nel mentre stesso che si esprime: pochi versi dopo, v. 265, Calipso porta ad Ulisse le provvigioni per il viaggio, e, tra le altre, " dentro per lui un otre pose la Dea, di nero vino l'uno, e un altro grande d'acqua „ (2); dove noi più logicamente daremmo non l'immagine come si presenta, ma come la riflessione l'ha elaborata: " vi pose due otri, l'uno di vino, l'altro d'acqua, e questo più grande „. Nè altrimenti, anzi con assai maggiore libertà, per non dire licenza, scriveva l'Ariosto, se potè dire a proposito

(1) γόμφοισιν δ' ἄρα τήν γε καὶ ἁρμονίῃσιν ἄρασσεν.

(2) ἐν δέ οἱ ἀσκὸν ἔθηκε θεὰ μέλανος οἴνοιο
τὸν ἕτερον, ἕτερον δ' ὕδατος μέγαν.

dell'epigramma di Medoro, *O. F.*, XXIII, st. 107:

> Del gran piacer che nella grotta prese
> Questa sentenzia in versi avea ridotta:
> Che fusse culta *in suo linguaggio* io penso,
> Ed era *nella nostra* tale il senso.

Certo non doveva essere difficile al poeta eliminare questa sconcordanza, se vi avesse badato; se l'ha lasciata di proposito, vuol dire che se ne rideva dei fulmini dei grammatici; se, com'è da ritenere, l'ha lasciata per inavvertenza, vuol dire che l'anomalia grammaticale nulla toglie alla chiarezza del concetto: il fatto si è che di questi versi non è notata alcuna variante, donde è chiaro che l'anomalia era già nella prima edizione, e che fra tante e tante correzioni, che l'Ariosto introdusse poi nel poema, una qui non ci dovea capitare; non ce n'era bisogno.

Così è, a badarvi attentamente, tutto il concepire di Omero, diverso dal nostro non tanto perchè col nostro sia in urto o in contraddizione, il che, come ho detto, avviene relativamente di rado, quanto perchè, mentre a noi la concatenazione logica è divenuta ormai naturale e spontanea e preferibile, per Omero è invece naturale e spontanea la serie plastica; la quale noi pure il più delle volte tolleriamo. E la tolleranza è giusta e legittima: ciò che una volta fu proprio dell'umana natura, non si cancella; e non solo la tradizione letteraria ci ha conservata questa abitudine, ma il popolo, che non ha studiato retorica, concepisce ancora e parla così.

21. Nè questa diversità è senza efficacia notevolissima per l'opera d'arte: l'adattamento infatti alle leggi della logica nella poesia non si può affermare risolutamente che sia stato un vero progresso paragonabile alla scoperta delle regole della prospettiva in

pittura. Il pittore, non potendo dipingere che un momento solo dell'azione, arricchisce l'immagine quanto più sa metterla in relazione con altre: le figure del secondo e del terzo piano servono a compiere con maggiore determinatezza ed a far spiccare con maggior vigoria la immagine principale; esse convergono, per così dire, i propri raggi sopra quel centro e ne rendono più piena e intensa la vita. Non così è del poeta. Potendo egli rappresentare molte immagini successivamente, ciascuna di esse è per ciò stesso più indipendente, ciascuna vive di vita sua propria, e maggiore sarà l'impressione che desta quanto più ciascuna è in piena luce. Ciò che diventa complemento logico, perde del carattere plastico; la ragione soverchia la fantasia: *e la incendino i marziali figli degli Achei*, ci rappresenta un'immagine; *per opera dei figli degli Achei,* ci dà una semplice spiegazione del come succeda ciò che si accenna nel verso precedente.

Non migliorarono dunque le condizioni dell'arte per il sopravvento della ragione; ma checchè di questo altri possa pensare, lascieremo almeno al poeta antico il diritto di farsi misurare con la misura sua propria, anzichè con la nostra (1). E se pertanto presso di Omero

(1) A tener bene presente questa particolarità del concepire d'Omero, nella critica del testo si potrebbe spesso venire a conclusioni ben diverse da quelle che ora alla nostra ragione paiono abbastanza sicure. Agenoro si ferma davanti ad Achille e si decide ad affrontarlo, *Il.*, XXI, 568-70:

καὶ γάρ θην τούτῳ τρωτὸς χρὼς ὀξέι χαλκῷ,
ἐν δὲ ἴα ψυχή, θνητὸν δέ ἕ φασ' ἄνθρωποι
ἔμμεναι · αὐτάρ οἱ Κρονίδης Ζεὺς κῦδος ὀπάζει.

I commentatori antichi e moderni sono concordi nell'espungere l'ultimo verso. Poichè Agenore vuol farsi animo a combattere, che cosa è più inopportuno che il conchiudere che infine Zeus concede la vittoria ad Achille? Però, e se fosse invece un con-

la congruenza logica non fa ancora legge per quelli elementi del pensiero che costituiscono una sola serie grammaticale, con qual ragione vorremo noi imporgli una rigorosa razionalità e conseguenza tra immagini e pensieri lontani? Egli non sa nulla di queste malinconie, nè l'arte ne seppe nulla ancora per un bel pezzo. Nei miei Prolegomeni a Pindaro ho preso le mosse dai poemi omerici per ispiegare la irrazionalità del concepire pindarico: non è infatti il poeta tebano molte volte meno illogico d'Omero, spesso anzi urta assai più aspramente col senso nostro. Egli segna un procedimento nella celerità delle associazioni, ma resta ancora nel campo plastico, e quanto alla logica poco è il progresso. Se pertanto nel quinto secolo siamo ancora a questo punto, l'irrazionalità del concepire d'Omero non ci sarà più bisogno di riferirla alla prima infanzia dell'arte, non occorrerà attribuire all'Iliade un'antichità favolosa.

Nè la tenacia con la quale l'artista ignaro di dottrine e di teoriche si ostinava, ancorchè inconsapevole, a chiudere gli orecchi agli argomenti della ragione per le suggestioni della fantasia, fu piccola causa della conservazione dell'arte. Trascurando la logica e la ragione egli aveva ragione. La ragione infatti può estendere il suo dominio fuori del presente a tutto il passato e all'avvenire, ma il senso è ristretto all'attualità. Ora,

cetto uscito di posto, di prospettiva, di logica? Nella traduzione del Monti nessuno ci troverebbe a ridire:

ei pure
Ha corpo che si fora, e un'alma sola,
E benchè Giove glorïoso il renda,
Mortal cosa lo dice il comun grido.

La formola usuale del verso, che il poeta trovò bella e pronta nel bagaglio del fraseggiare epico, può aver contribuito alla separazione della proposizione concessiva e alla sua mutazione in principale.

se l'arte è diretta al soddisfacimento delle nostre facoltà estetiche, deve di volta in volta badare a ciò che ha tra mano e far sì che immagine per immagine e quadro per quadro sieno in sè tali da procurare nel miglior modo possibile questa soddisfazione. Quei romanzi che fino a metà non fanno che disporre le fila, contano sulla pazienza e sull'ozio dei lettori, e non sono altro che produzioni industriali. La meta lontana non interessa mai tanto quanto il caso presente: se un dolce peccato attuale può attrarre anche il vero credente a scordarsi della salvezza lontana della propria anima, segno è questo della potenza dei sensi in confronto della ragione. E nel regno dell'arte, dove non è peccato, dove l'anima non è in giuoco, perchè vorremo disconoscere questo vero, perchè non vorremo cedere a questa innocente pressione? Il piacere del senso, quando il senso è ad esso disposto, non si può differire senza danno, e lasciar ciò che abbiamo sottomano per ipotetici interessi futuri il più delle volte è mera perdita: la noia attuale non può servire che a ottundere lo spirito nostro invece di acuirlo per il piacere successivo. Le cose saranno diverse in altri dominî della psiche: un vero scientifico può costar lunghe e penose meditazioni, una perfezione morale può pagare la rinuncia di molti diletti; qui dove il senso è signore, il senso è anche giudice, e la logica ci ha poco che fare.

L'artista vero pertanto, prima che filosofo e calcolatore, deve essere uomo di forte e vivo sentire; deve vedere le immagini chiare e ben disegnate, e intuire la nuova creazione innanzi tutto non per il suo valore logico, ma per il suo effetto plastico. L'arte vera perciò la si gusta senza bisogno di troppi studi esteriori. I personaggi di Dante ci possono essere ignoti, e se è una legittima curiosità quella che ci fa chie-

dere alla storia ed ai commenti le notizie dell'esser loro, di regola l'immagine che Dante ce ne mette innanzi è così piena, che sotto l'aspetto dell'arte ogni spiegazione è superflua, *Inf.*, XVI, 34-39:

Questi, l'orme di cui pestar mi vedi,
Tutto che nudo e dipelato vada,
Fu di grado maggior che tu non credi.
Nipote fu della buona Gualdrada,
Guido Guerra ebbe nome, ed in sua vita
Fece col senno assai e con la spada.

Qualunque particolarità storica aggiungessimo, nulla aggiungerebbe a questa grande figura: la storia ne può trattare per proprio conto, l'arte è bastata a se stessa. Perocchè per l'arte è indifferente se il fatto o la cosa sia prima nota o ignota al lettore, o se anche nota razionalmente non gli possa esser mai, purchè la rappresenti chiara ai suoi sensi. L'oscurità dunque o la chiarezza d'una poesia non si deve misurare dal contenuto storico o filosofico, che è indifferente, ma dalla perspicuità delle immagini, e certamente la diremo oscura, ove, senza l'aiuto di un commento, non desti alla lettura spregiudicata alcun interesse. Vero è che ciò che oggi è chiaro, perchè muove da premesse e fatti oggi noti, domani può aver bisogno di spiegazione, nè di ciò allora è da imputare il poeta, il quale aveva scritto per i suoi contemporanei; vero è pure che l'artista, come può rivolgersi a tutti in generale, così può anche scegliersi soltanto una data classe di persone, d'una data cultura, d'un dato ambiente, quei pochi soli che drizzarono il collo al pane degli angeli; ma pure entro questi limiti e con queste restrizioni sta fissa la norma, che l'arte deve cercare il proprio fine coi mezzi suoi propri, i quali soli le assicurano la perennità, e che, quanto più si arrampica su altre grucce, più è transitoria.

22. Se questo è vero, se l'arte ha la sua radice nel senso, e principalmente al senso deve dirigersi, sarà anche giusto e ragionevole, per conseguenza, che i rapporti tra le singole immagini del quadro sieno governati dalla stessa norma. La logica e la memoria hanno poco che fare, o ci hanno che fare solo in quanto i fenomeni estetici non si possono scindere dai fenomeni razionali: per se stessa infatti un'immagine non dovrebbe avere alcuna azione sopra di un'altra, se non in quanto si possa dire che la prima è ancora presente al nostro senso, o che perdura nel senso il movimento che l'ha prodotta. Se essa è tale da restar fissa ben chiara e definita nella nostra fantasia, non ostante il succedersi di altre parecchie, si ripeterà anche a notevole distanza nell'identica forma: se è accidentale e transitoria, potrà mutarsi anche dopo brevissimo spazio. Patroclo perde con la vita le armi d'Achille, e tale e tanta è l'impressione che lascia questo fatto, essenziale per lo svolgimento del dramma, che non si può nè preterire, nè contraddire: perciò Achille non può entrare in battaglia fino a che Efesto non glie ne abbia fabbricate delle altre. Diomede riceve da Glauco, in cambio delle sue, delle armi d'oro, e questa è una circostanza così incidentale, che può benissimo nel seguito del poema essere preterita: chi, per esempio, nel libro XI trovasse Diomede con le armi d'oro, in un'audizione o in una lettura diversa e lontana da quella del libro VI, avrebbe diritto di domandare come mai costui se le fosse acquistate. O vorremo dire che sia stata una dimenticanza del poeta? E sia pure.

Anche la dimenticanza per altro è cosa umana e naturale, e la fantasia popolare, che è pur tanto simile alla fantasia dei poeti, patisce essa pure a questo proposito ben strane distrazioni, tali da seguirne anche delle vere e proprie assurdità. Gli esempi che si pos-

sono citare sono innumerevoli. Massimo d'Azeglio (1) ricorda una leggenda intorno alla Sagra di S. Michele: " *Hugues le Décousou* avrebbe cominciato ad edificare sul monte in faccia alla Sagra, ma ogni notte gli angioli portavano i materiali dall'altra parte della valle, e così la badia sorgeva dov'è al presente. Pel primo giorno del lavoro l'operazione si capisce. Le prime pietre collocate nei fondamenti scompaiono: ma in appresso se si deve impostare basi, colonne, archi, e non si trova più lo strato del giorno prima?... dev'essere corso qualche errore nel racconto ". Massimo d'Azeglio ragiona bene, e la leggenda non ragiona, ma la leggenda è quella che è. Fino a che il razionalismo non ha del tutto domata la fantasia, di queste inconseguenze se ne troveranno sempre; saranno più o meno evidenti o più o meno dissimulate, a seconda dei diversi ingegni e dei diversi ambienti, ma lo spirito direttivo sarà sempre il medesimo. Se a noi non garba, padroni; ma ciò non vuol dire che non si sia da altri praticato così.

Bisogna poi ben ricordare che la poesia antica, e non soltanto l'epica, ma in massima parte anche la lirica e la drammatica, era destinata ad essere udita e non letta, che dunque l'effetto, che il poeta si proponeva, era tutto assommato nel momento della rappresentazione, e allora non si poteva, come ora si può, ripassarsi a casa la musica o il libretto dell'opera (2). Ora è facile al

(1) *I miei ricordi*, Cap. 29.

(2) Il primo esempio conosciuto del libretto come sussidio dello spettatore si sarebbe avuto por le *Rane* d'Aristofane, secondo crede il van Leeuwen (*Aristoph. Ranae*, Lugd. Bat., 1896, pag. x-xi): egli spiega infatti il verso 1114, βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιά, nel senso cho per la seconda rappresentazione di questa commedia, alla quale sarebbe da riferire la recensione pervenutaci, sia stata preparata un'edizione con notati in margine i luoghi dei tragici ai quali di mano in mano si allude. L'ipotesi è ingegnosa.

critico chiuso nel suo studiolo, riflettendo e confrontando a tavolino, prendendo degli appunti e compilando gli altrui, rilevare che ciò che è detto, per esempio, a pagina venti non è in perfetta corrispondenza con ciò che è detto a pagina cencinquanta; e qualche critico acuto si diletterà forse di esercitare tale industria anche su questo povero libro. Nella recita invece era tutt'altra cosa: anche senza nessuna intenzione di gabbare l'uditorio approfittando della sua distrazione, il poeta è più sicuro di sè, perchè almeno è libero dalla di lui pedanteria. L'arte è illusione, illusione quale può cadere nelle persone mezzanamente ragionevoli e riflessive, e il pubblico deve assecondare il poeta e non già di proposito ribellarsi. Se pertanto di una irrazionalità il pubblico, cui l'artista si rivolge, non si accorge, non la sente, pedante e sciocco è chi vuol scavizzolare più oltre. E l'audizione illude più facilmente, ancorchè legittimamente, che la lettura. Una circostanza sfuggevole o secondaria detta oggi è dimenticata nell'audizione di oggi a otto, e l'artista diligente che vi si riattacca, fa cosa di solito inutile e spesso dannosa, perchè o confonde l'uditore, o esige da lui un'attenzione che, invece di divertirlo, lo stanca. Fino a che si usò poco il leggere e molto il sentir recitare, come la sintassi fu molto più libera della nostra, così la rigida consentaneità che vorrebbero i critici era inutile, anzi non si sarebbe neppur potuta pensare: principal norma era l'effetto plastico, e principal punto di vista il presente.

Aggiungi a tutto ciò che, quanto più l'immagine è viva e determinata, tanto più questa determinatezza porta con sè un certo grado di stabilità, così che i fatti che ci si rappresentano, li vediamo nei loro precipui momenti plastici, non fusi nè confusi coi fatti conseguenti e coi laterali. Vero è che, come s'è detto

sul principio di questo capitolo, l'immagine creata dall'arte della parola è per sua natura un'immagine in movimento; si svolge nel tempo come nel tempo si svolge la parola. Ciò non vuol dire per altro che la parola possa seguire il pensiero con la sua stessa velocità: com'è più tarda e più lenta, essa non può accompagnarlo in ogni suo passo e bisogna che si accontenti di raggiungerlo alle sue singole stazioni: non ci dà perciò un'immagine sola in un continuo divenire, ma molte immagini successive, diverse manifestazioni dell'immagine stessa. La poesia insomma, per così esprimermi, non riesce (e non aspira a riuscirci) a rappresentare le immagini come le fotografie nel cinematografo, ma piuttosto come quadri distinti, ancorchè pertinenti ad un'azione medesima. In altre parole, ogni quadro e ogni momento dell'azione non è solo e non è principalmente elemento dell'azione intera, ma ha un'esistenza sua propria e un fine suo proprio. Nè si può dire che il poeta rappresenti più poveramente tutto il dramma, mentre il pittore ne metta sott'occhio più intensamente una scena sola: il poeta cura ugualmente le parti ed il tutto, anzi, poichè rappresenta a parte a parte, eventualmente preferisce le convenienze di queste, l'impressione certa e immediata, in confronto della riflessione tarda e mutevole.

E a tenere in effetto la poesia antica su questa via retta contribuirono fortunatamente anche le condizioni della tecnica primitiva. Poichè infatti la plastica è più facile a concepirsi e a perfezionarsi che non la pittura, appunto perchè non deve astrarre da alcuna dimensione, è anche naturale che il concepire del poeta antico fosse piuttosto scultorio che pittorico: vengono quindi in iscena pochi personaggi per volta, soltanto quelli che possono riunirsi in un gruppo, e mancano le figure dello sfondo. Quando Diomede nel libro V del-

l'Iliade da solo scompiglia i Troiani, gli altri eroi, quali Agamennone, Ulisse, Aiace, non compariscono che di rado e per poco: compariscono di rado. perchè per loro non c'è posto. Talora è bensì detto che l'uno o l'altro sta neghittoso in disparte (*Il.*, V, 171, 471 e segg.), tal altra si sa che o questo o quello era ferito; ma con tutto ciò molte sarebbero ancora le obiezioni che, a ragionarci sopra, si potrebbero fare, nè si possono tutte risolvere se non riconoscendone la cagione in un presupposto dell'arte e in una condizione della tecnica. La fantasia, quanto è maggiore la sua intensità, tanto più vuole immagini ben definite: gli scorci e le sfumature, artifizi più propri della pittura che della scultura, richiedono abito d'osservazione e sicurezza d'esecuzione; non possono perciò darsi che nell'arte riflessa. Che le battaglie dell'Iliade siano quindi più che altro un aggregato di combattimenti singolari, non è perciò nè più inverosimile nè più sconveniente di quello che in ciascuna metopa del Partenone combatta un Centauro con un Lapita. La poesia, come la plastica antica, nelle sue origini non si occupa che di figure di un piano solo. Come i bassi rilievi greci, a differenza dei romani, non rappresentano oggetti posti a distanze diverse, ma piuttosto scindono l'azione in tanti gruppi o in tante serie, così il poeta non tien conto che delle convenienze del momento presente e lo rappresenta spesso come indipendente dagli altri e come assoluto in se stesso.

23. Questo modo di concepire, se per il poeta era comodo e per l'effetto artistico era utile, non era però senza pericoli e senza inconvenienti. Essendo la serie molto lenta, era anche facile a rompersi, e quindi non si può affatto impugnare che in certi luoghi dei poemi omerici, e specialmente dell'Iliade, siano avvenuti dei

guasti gravissimi. E sopra tutto nella descrizione delle battaglie. Non è infatti sempre necessario che i gruppi dei singoli combattimenti, onde si compongono, sieno piuttosto tanti che tanti, piuttosto questi che quelli; che quel tal episodio sia collocato piuttosto prima che dopo, piuttosto in uno che in un altro quadro principale. Dovendosi recitare il poema a memoria, dove per entro agli avvenimenti era un filo da seguire, si capisce che questo filo fosse seguìto, in quanto esso stesso serviva alla memoria d'aiuto; dove il filo non c'era più, erano facili i salti, le soppressioni e le trasposizioni.

Alcuni guasti pertanto, pur ritenendoli veri guasti, io non li attribuirei a speciale malizia d'alcuno, ma a semplice confusione per lapsus di memoria. Nel libro XI dell'Iliade, vv. 577 e segg., Euripilo getta la lancia:

A vibrar cominciò l'asta lucente,
E il duce Apisaon, di Fausia figlio,
Nell'epate percosse, e gli disciolse
Ne' ginocchi il vigor.

e nel XVII, 347 e segg., Licomede

la fulgente asta vibrando
D'Ippaso il figlio Apisaon percosse ecc.

e nel XIII, 411-12, Deifobo non coglie Idomeneo,

Ma l'Ippaside Ipsenore percosse, ecc.

Il Kammer (1) giustamente pone a confronto questi tre luoghi per dedurne che i due ultimi devono essere interpolati, ed io sono d'accordo sul fatto, non sul modo con cui sarebbe avvenuto. Non c'è frode d'i-

(1) *Ein aesthetischer Kommentar zu Homers Ilias*, Paderborn, 1889, pag. 109. Confrontisi in proposito anche Lachmann, op. cit., p. 77, ed Erhardt, *Die Entstehung der hom. Gedichte*, pag. 517 e segg., dove si possono vedere molti altri esempi di questo genere.

mitatore, ma confusione; l'argomento analogo associò anche i suoni analoghi. Un interpolatore che sa quello che si fa, e che fa deliberatamente, non copia, ma imita; ora non è possibile che il luogo del libro XVII sia stato inserito per imitare quello del XI, poichè la sola diversità consiste nel dare ad Apisaone un altro padre e farlo morire due volte: nessuno, per quanto sciocco, imita solo per aggiungere un'assurdità. D'altra parte il libro XVII è appunto il libro delle confusioni. Il luogo invece del libro XIII non ha in sè assurdità alcuna, soltanto è una ripetizione, e perciò credo esso pure sia stato introdotto inconsciamente: il rapsodo avea in testa dei suoni e delle formule, bagaglio retorico, del quale egli usa come di patrimonio comune, o bene o male, conforme è il suo ingegno, ma senza intenzione di calcare le orme di alcuno.

Non si disconosce per altro che in questo genere di rappresentazioni fosse anche molto facile l'interpolare di proposito: non occorre infatti molto sforzo d'ingegno per coordinare al testo la propria aggiunta, sia quanto al suo intreccio materiale con gli avvenimenti, sia quanto al colorito. Si potrà anche, aguzzando la vista, cercare dei contrassegni per riconoscere queste interpolazioni, ma questo appare più ragionevole e facile in teoria, di quello che non sia riuscito nella pratica. Il Kammer, per esempio (1), osserva che l'interpolatore trasporta senza discrezione nomi di città e di fiumi ai suoi eroi, come Esepo e Pedaso (VI, 21-22), e allora dovremo togliere come interpolato anche Crise che, tranne la differenza del genere, è insieme sacerdote e città, ed è l'uno e l'altra proprio là dove era necessario distinguere l'uno dall' altra. Nota egli inoltre che, mentre è costante uso d'Omero dire il

(1) Op. cit., pag. 118.

nome dei personaggi che mette in iscena (1), nelle interpolazioni appariscono talora dei personaggi senza nome, per es. XII, 92; XIII, 211; e si può rispondere che anche Dante dice costantemente il nome delle ombre che incontra, ma che non perciò giudicheremo interpolato il canto XXI dell'Inferno, perchè non è detto chi sia quel Lucchese che il diavolo butta dal ponte nella fossa della pece. Così dicasi di tutte le altre osservazioni e obiezioni che si fanno in nome di qualche preconcetto d'arte o di retorica: ora, dicono, l'immagine è povera, ora non ben chiarita; ora l'idea è troppo fine, ora troppo grossolana; ora dà in minuzie, ora in esagerazioni, ora in contraddizioni, — tutte ragioni sottili, che in materia tenue troppo e sfuggevole non possono condurre a capo di alcuna conclusione sicura. Ad ogni modo accontentiamoci di riconoscere che nella rappresentazione delle battaglie il poema è stato manomesso, ancorchè poi al caso pratico non si possa dire precisamente in quale misura, in quali luoghi e in qual guisa.

Del resto era naturale, per esempio, che poco piacevole e per il rapsodo e per l'uditorio fosse il cantare e il sentir cantare la sconfitta della propria nazione, e che perciò si accorciassero e attenuassero quelle parti dove i Troiani sono vincitori, e si ampliassero quelle dove sono vincitori gli Achei: gli Achei, specialmente nella seconda parte, sono sempre lì lì per essere sconfitti e invece sempre riescono ad avere qualche vantaggio. Certo il poeta stesso, prima di ogni altro, dovette porre tutto il suo impegno a rappresentarci la sconfitta stessa come gloriosa; ma fin

(1) Perchè ce ne sia per tutti i gusti, il Robert invece (*Studien zur Ilias*, pag. 79) espunge in *Il.*, XVI, i vv. 808-12, come quelli che contengono il nome d'Euforbo, che originariamente, secondo lui, non ci doveva essere.

che l'interesse era vivo e veramente nazionale, non si può escludere che anche il rapsodo con arte più povera vi aggiungesse un po' del suo buon volere: c'è qualche luogo, dove gli Achei ci si rappresentano soverchianti senza che se ne veda affatto il come o il perchè; forse lì è la zampa del guastamestieri. Ritengo perciò confuse e interpolate le battaglie d'Omero in generale, e, nella prima parte, specialmente il libro V e i suoi addentellati nel IV e nel VI, come pure ritengo guasto il l. VIII, specialmente là dove, dopo aver rappresentati i Troiani vincitori e solo Diomede sostenitore del loro impeto, improvvisamente, vv. 130-31, senza una sufficente ragione, pare che invece sieno lì lì per andare in rotta. E confusa e interpolata ammetto anch'io essere pure nella parte seconda la battaglia che va dal l. XI al XVII.

Ma anche qui bisogna andare molto adagio. Per esempio, il libro XIII parrebbe in ispecialità avere i caratteri di un'aggiunta posteriore: tale la ritiene tra gli altri il Kammer. Infatti dal principio alla fine di questo libro le immagini appariscono un po' confuse, monotone, esagerate e insieme meschine; anche i sentimenti che gli eroi manifestano, non sono sempre spontanei e naturali, ma paiono talvolta la caricatura di quelli d'Omero (per es., vv. 824-27): Idomeneo, l'eroe principale del libro, è solamente un mezzo carattere; e non è senza sospetto la distinzione razionalmente e costantemente tenuta di due punti della battaglia, che si prendono alternativamente a rappresentare, il centro ed il corno sinistro. La si direbbe insomma opera di un cantore bensì della scuola d'Omero, ma senza il genio d'Omero. Un altro indizio che il libro sia spurio, si potrebbe vedere anche in questo, che il principio del l. XIV, dove gli Achei sono in rotta, è in contraddizione con la chiusa del XIII, dove resi-

stono, e invece seguita bene al XII, e che, a levare tutto il XIII di peso, non si toglie nulla affatto all'azione, anzi la si agevola. Eppure la critica recentissima, come quella del Robert, restituisce ad Omero di questo libro gran parte: Idomeneo per il Robert torna ad essere uno degli eroi dell' Iliade primitiva. Si capisce, le recenti scoperte di Creta mostrano la convenienza di assegnare ai Cretesi un' azione importante nella prima storia greca accanto a quella dei Micenei, e a ragionar sottilmente si trovano sempre dei buoni motivi per tenere uno squarcio o per tagliarlo via, secondo fa comodo. Transigiamo dunque, e diciamo che potrà esser di Omero bensì, ma di un Omero che sonnecchiava.

Degli altri libri il più mal ridotto, tranne verso la chiusa, ritengo sia il XVII, tanta è la confusione e la indecisione: le azioni spesso mancano di motivi sufficenti; il cadavere di Patroclo non si capisce come non sia stato portato via dai Troiani quando ebbero il sopravvento, nè poi alla loro volta dagli Achei: Zeus stesso non pare sappia bene ciò che si voglia. Per questo libro in complesso si potrebbero accettare dunque le conclusioni del Kammer, sebbene qualche punto ch'egli condanna lo si possa difendere. Del resto questo più che alcun altro era il luogo dove un malinteso amor patrio poteva esser tentato di guastare l' opera sana del poeta vero. Finalmente, a proposito di battaglie, per lasciare i luoghi di minore importanza, gravemente guasto dev'essere il verboso episodio di Achille ed Enea nel libro XX, e non ci può essere dubbio che sieno interpolati i vv. 384-514 del XXI, cioè tutta la battaglia degli Dei, tanto povera cosa quanto esagerata, tanto esagerata quanto inutile, tanto inutile quanto slegata dal resto del poema, sconciatura di versaiuolo volgare, che voleva colpire la immagina-

zione del volgo. Omero qui non basterebbe dir che sonnecchia, qui russa.

24. Come s'è già avvertito per altro, non basta trovare delle inconseguenze tra il prima ed il poi, sia nello stesso contesto plastico, sia in contesti paralleli, per conchiuderne senz'altro uno spostamento o una interpolazione. Il guasto vi potrà essere, se il luogo è in se stesso o goffo o sconclusionato o assurdo; bisognerà invece andar molto adagio ad ammetterlo, se l'immagine sia ben disegnata e ben appropriata, ancorchè non sia conseguente con le altre, alle quali sarebbe logicamente connessa. Veniamo ai casi pratici, e illustrando un po' più ampiamente i principî esposti, esaminiamo che valore abbia la critica demolitrice.

Paride, nel l. III, v. 328, si veste delle armi per prepararsi al duello con Menelao: ciò sta bene, poichè nel principio del libro era vestito solo di una pelle di pardo; ma era fuor di luogo, dicono (1), aggiungere che si armava anche Menelao, v. 339:

In questo mentre
Del par s'armava il bellicoso Atride;

poichè Menelao era armato anche prima. — Rispondo che questo sarà bensì irrazionale, ma che il quadro, preso in sè, sarebbe mutilo, se anche Menelao non si armasse. Infatti i precedenti abbiamo diritto di averli dimenticati: che Menelao fosse armato, lo si desume soltanto dal σὺν τεύχεσιν ἅλτο χαμᾶζε (' balzò con le armi a terra ') del v. 29, ed è un tratto formale che sfugge facilmente, come certo è sfuggito ai moltissimi che non si accorsero di alcuna incongruenza. Il poeta non poteva certo aggiungere un nota bene per ri-

(1) Kammer, op. cit., pag. 150.

cordare ai lettori che Menelao già le armi le aveva, e senza di ciò qualche cosa pure mancava, sia per chi non avesse osservato un fatto che pareva insignificante, sia per chi avesse dimenticato ciò che aveva veduto o sentito in una lettura o in una audizione precedente (1). — Del pari, quando il duello sta per incominciare, gli eserciti si pongono a sedere in aspettazione dell'esito; e questo era opportuno fosse notato ora, v. 326, perchè è un atto che ora si conviene; — ancorchè questo fosse stato notato anche prima, quando Iride annunciò ad Elena la tregua, v. 134, opportunamente anche allora, e per l'effetto d'antitesi con la battaglia che si era interrotta e col duello che si preparava, e perchè questa aspettazione era condizione necessaria per l'immagine della τειχοσκοπία: anzi allora le schiere già *erano sedute*, adesso *si siedono*, due atti tra di sè contradditori, ma perfettamente a posto, a considerarli separati. — Ancora nella τειχοσκοπία, per non uscire dal l. III, Elena va sulla torre, dove sono i vecchioni di Troia, e con loro conversa, ed ivi la lascia il poeta al v. 244. Avvenuto lo scontro tra Paride e Menelao, Afrodite sotto forma di vecchia va a chiamarla, e la trova ancora sulla torre, ma non più coi vecchioni, bensì con le donne troiane. È abbastanza facile il dire che nell'intervallo i vecchi se ne saranno andati per i fatti loro, e saranno venute invece le signore; ma io non vedo quale guadagno ci sia nel levar di mezzo una irrazionalità materiale per ammettere un fatto del quale non appariscono in alcun modo i motivi. A me pare più sem-

(1) Lo stesso dicasi della scena analoga nel l. VII, dove Menelao si arma contro Ettore, v. 101, e poi viene spogliato dai compagni, v. 122: e Aiace pure si arma, v. 206 e segg., mentre dovevano essere già armati tutt'e due nel combattimento che precedette.

plice spiegare la diversità con le convenienze dei quadri singoli. Nel primo Elena conversa coi vecchi, perchè Priamo la chiama, ed ella va obbediente allo suocero e protetta dall'autorità sua; la scena coi vecchi è necessaria per la rappresentazione del carattere di Elena. Nel secondo caso la vecchia la trova in quella compagnia che conviene ad una dama; e una dama sola e giovane e bella ed esposta facilmente alla maldicenza, non istava bene lasciarla in mezzo a tanti uomini, sebbene gravi di senno e di età. Che s'era fermata lì a fare? O l'avevano trattenuta per provare che, come avean detto, vv. 156 sgg., non era poi un delitto se i Troiani e gli Achei soffrivano tante fatiche per una tal donna?

Similmente se sul finire dello stesso libro Afrodite al v. 424 porta ad Elena la sedia, e poi non si sa se scompaia o assista alla scena tra marito e moglie, non c'è ragione di meravigliarsene, nè di legger la vita al poeta. Afrodite ha compiuto il suo ufficio, ed appunto perchè l'ha compiuto, il poeta non se ne occupa più. Molto meno invece può essere scusato della dimenticanza l'Ariosto che, nell'*Orl. Fur.*, XXXI, st. 7, fa che Rinaldo incontri

Un cavalier ch'avea una donna al fianco,

combattano, poi si riconoscano per fratelli, e il cavaliere sia ospitato da Rinaldo, senza che della donna si parli più (1). Non mi pare scusabile, perchè questa donna non serve a niente, e questo d'altra parte spiega il dimenticarla: ma chi sa che i critici dell'avvenire non discutano invece se si debba difendere l'onore del poeta togliendogli questo episodio, o correggendogli

(1) Cfr. *Od.*, XI, 23, dove Ulisse ha con sè Perimede ed Euriloco, e poi, vv. 81 e 636, pare sia solo.

il verso, per esempio, così:

Un cavalier ch'avea la spada al fianco:

sarebbe un verso abbastanza sciocco, ma molto razionale, come la maggior parte delle congetture dei filologi.

E per uscire dal libro III, Glauco e Diomede, *Il.*, VI, 119 sgg., si incontrano a fronte a fronte, e poichè Diomede ha domandato all'altro il suo nome e questi gli si è dato a conoscere come ospite paterno, cessa nel primo il desiderio di combattere, vv. 212-14:

Allegrossi di Glauco alle parole
Il marzïal Tidide, e l'asta in terra
Conficcando, all'eroe dolce rispose.

Se Diomede pianta la lancia in terra, è evidente ch'egli è a piedi: d'altra parte l'atto è in sè caratteristico per indicare l'intenzione di sospendere l'ostilità, mentre del resto non sarebbe stato niente affatto naturale che tutto il lungo dialogo che segue se lo fossero vociato dai carri. Qui dunque il poeta rappresenta la scena con quelle modalità che le convengono; ma pochi versi dopo non ne tiene più conto, e l'azione si svolge con presupposti del tutto diversi, vv. 232 e segg.:

Così detto,
Dal cocchio entrambi dismontâr d'un salto,
Strinser le destre e si dier mutua fede.

I due eroi scendono dal carro, perchè un fatto così singolare doveva essere segnato con un movimento più vivo e con una mutazione più plastica: il semplice stendere della mano tra due guerrieri a piedi sarebbe stato un atto così comune, così povero, così privo di forma esteriore, da passare inosservato; mentre Omero usa anche ai fatti immateriali attribuire una manifestazione esteriore proporzionata alla loro impor-

tanza: così l'assenso di Zeus lo rappresentò col movimento del capo che fa tremare l'Olimpo. Nè a dire che l'episodio sia interpolato, si spiega affatto la contraddizione; poichè la contraddizione è dentro dell'episodio, nata con l'episodio stesso, non prodotta da svista nell'adattamento, precisamente così come nella *Gerusalemme liberata*, ma in più inopportuna occasione, appare e scompare il cavallo di Tancredi. È notte buia, e Clorinda, compiuta l'impresa della torre, rimane per errore esclusa dalla città; sopraggiunge Tancredi, XII, st. 51 e segg.:

Vi giunse allor ch'essa Arimone uccise,
Vide e segnolla e dietro a lei si mise.
  Vuol nell'armi provarla: un uom la stima
Degno a cui sua virtù si paragone.
Va girando colei l'alpestre cima
Verso altra porta, ove d'entrar dispone.
Segue egli impetuoso; onde assai prima
Che giunga, in guisa avvien che d'armi suone,
Ch'ella si volge, e grida: o tu, che porte,
Che corri sì? Risponde: guerra e morte.

Il tragitto era abbastanza lungo; Tancredi era corso un pezzo; ma poichè ci si vedeva poco anche da vicino, la distanza doveva, pur quando Tancredi si mosse, esser breve; ora, poichè Clorinda era a piedi, se l'altro fosse stato a cavallo, l'avrebbe raggiunta immediatamente. Eppure continua:

  Guerra e morte avrai, disse; io non rifiuto
Darlati, se la cerchi; e ferma attende.
Non vuol Tancredi, che pedon veduto
Ha il suo nemico, usar cavallo, e scende.

È un tratto di cortesia che onora il cavaliero, ma non ha che fare col resto; infatti, compiuto il suo ufficio, il compiacente animale si ritira, nè ci manda più sue novelle.

Per la stessa ragione tanto meno sono da fare le me-

raviglie, se nel l. V Enea, mentre cerca Pandaro, pare vada a piedi, vv. 167-70, e quando occorre il carro, il carro è vicino, — e tanto meno ancora se Ares, nel principio dello stesso libro, v. 30, è senza carro, e trecento versi dopo, v. 356, lo ha pronto per prestarlo ad Afrodite. Lo stesso dicasi di *Il.*, XV, vv. 269, 279, 306, dove Ettore è a piedi, mentre invece è sul carro al v. 352.

Più grave, perchè più immediata, è un'altra contraddizione in nessun modo imputabile a un compilatore, che non ricordo aver visto notare dai critici. In *Il.*, XII, 445 sgg., Ettore solleva una gran pietra, tanto grande, dice il poeta, che neppure due robusti facchini d'ora con le leve potrebbero dal suolo caricarla sul carro, ed egli la palleggiava facilmente anche solo; l'alza dunque, v. 458,

ed allargate e ferme
Saldamente le gambe, onde con forza
Il colpo liberar,

la scaglia contro la porta del campo greco, e la spalanca, aprendo la strada ai Troiani: egli salta dentro simile in volto alla notte, e riluceva per il rame, ond'era vestito, ed aveva due aste nelle mani, vv. 464-65. Come teneva due aste, se aveva appena scagliato il sasso? E certamente lo aveva scagliato con tutte e due le mani, come, anche se non ce lo dicesse la posizione che il poeta gli fa prendere, sarebbe chiaro e per la mole della pietra e per l'effetto che voleva produrre. Il poeta, dunque, anche qui non bada se il poi sia consentaneo col prima; bada se ciascuna immagine sia per se stessa plasticamente perfetta: Ettore, fino a che scagliava il masso, non poteva portare la lancia; ma una volta saltato dentro ai ripari, non conveniva ne fosse senza. Similmente nel l. XXI, in un luogo che

il Kammer non solo ammette come legittimo, ma giustamente non si sazia di ammirare, Achille dapprima, vv. 17-18, lascia la lancia sulla riva del Santo e balza nel fiume con la spada sola, — e poco dopo, v. 67, scaglia la lancia contro Licaone.

Or se a distanza di pochissimi versi c'è un tale cambiamento di figura, perchè ci meraviglieremo se in *Od.*, XVII, 195 Ulisse domanda un bastone ad Eumeo, mentre dovea aver quello datogli da Atena in XIII, 437, e che non si può supporre abbia lasciato quando gli cadde di mano per paura dei cani in XIV, 31? Perchè ci meraviglieremo se in *Il.*, V, 745, Atena prende la lancia

Pesante, immensa, poderosa, ond'ella
Intere degli eroi le squadre atterra,

e al v. 840, cento versi dopo, non l'ha più? Se per questo motivo gliela togliamo fin da principio anche qui, a seguire la critica, Atena resta affatto senza lancia: quell'attributo che essa ha costante nell'arte greca, in Omero lo perderebbe totalmente. Infatti nel l. VIII Aristarco diceva che i versi della lancia erano stati inseriti dal l. V, e così in *Od.*, I, v. 100. E allora di dove è piovuta questa lancia, se non può stare in alcun luogo? Nell'Odissea poi fanno un'altra difficoltà: come mai, se la lancia d'Atena era quel po' po' di roba, Telemaco, quando essa gli si presenta in figura di Mente, gliela prende, la va a riporre come un'asta qualunque, I, v. 127, e non sente quanto pesa? Sono ogni volta figure plastiche diverse, ciascuna conveniente al posto suo: quando si rappresenta la figura d'Atena, sta bene l'asta *pesante*, *immensa*, *poderosa*, ecc.; quando si rappresenta la figura di Mente, sta bene un'asta delle solite, e parrebbe dovesse bastare il semplice buon senso a capirlo.

25. Di questi cambiamenti di scena è piena l'epopea di ogni nazione. Fu censurato Virgilio perchè nel quinto dell'Eneide, mentre tutti gli uomini sono intenti ai ludi ginnici, giunge non si sa donde (v. 665) un certo Eumelo ad annunziare che le navi erano incendiate; e fu censura pedantesca: fu censurato perchè, mentre tutte le donne troiane erano rimaste in Sicilia, nel XI, 35 troviamo le *Iliades crinem de more solutae* seguire il feretro di Pallante; ed è questa una di quelle incoerenze che stiamo appunto esaminando. Le quali sono anche più frequenti fino a che l'epopea è un prodotto spontaneo. Cristiano di Troyes ne offre esempi a ogni passo. Nel *Cligès* il verziere ove si ritira Cligès con la sua innamorata, è chiuso da un muro alto quanto una torre (v. 6421); e sta bene che sia così, se dobbiamo per un momento esser tranquilli per la loro sicurezza; ma pure un bel giorno Bertranz per riprendere un suo sparviere riesce a scavalcare questo muro, e non pare ci trovasse difficoltà estrema (vv. 6448-49); e anche questo si capisce, perchè, se gli amanti non vengono sorpresi, il romanzo non può procedere. Non avviene anche nella vita di tutti i giorni che si prendano delle precauzioni da tenerci arcisicuri del fatto nostro, e poi ci si accorga che non bastavano? Non mi pare perciò sia da gridar qui la croce addosso al poeta, come fa Gaston Paris (1). — Più grave è il caso dell'*Ivano*. In questo poema il protagonista passando per un bosco trova un leone alle prese con un serpente che con la bocca l'ha afferrato per la coda, vv. 3348 e segg.; corre egli subito in aiuto del leone, e per liberarlo, poichè il serpente non lo voleva lasciare, deve tagliar al leone un pezzo di coda, vv. 3382-87. Ma se il serpente non lasciò mai d'addentare la coda

(1) « Journal des Savants », aout, 1902.

del leone, come può dire il poeta nel bel mezzo della battaglia, vv. 3365-68:

Et met l'escu devant sa face,
Que la flame mal ne li face,
Que il gitoit parmi la gole
Qui plus estoit lee d'une ole (1)?

Lascio poi di notare quante volte più innanzi il poeta si dimentica che Ivano ha insieme il leone, e quanto spesso accada che nessuno faccia caso della presenza del terribile animale (2). Ciò che una volta ha servito bene al meraviglioso, fuori di lì non è che impaccio, come vedremo nel capitolo seguente.

Nè questa mobilità e mutabilità delle immagini convien credere sia un fenomeno ristretto alla sola poesia primitiva: nè nasce solo da dimenticanza, poichè piuttosto e più spesso è la intensità della concezione plastica che soverchia la ragione. Anche Dante c'incappa. I seminatori di discordie sono *accismati* da un diavolo, quando hanno compiuto il giro, *Inf.*, XXVIII, 37 e segg.,

Però che le ferite son richiuse
Prima ch'altri dinanzi li rivada.

Ora questo sta bene per Maometto, che qui parla, e per Alì, i quali sono fessi l'uno nel ventre l'altro nel volto, ma non istà per il Mosca, che avea l'una e l'altra man mozza, nè per Bertram dal Bornio, che portava in mano la propria testa. Questi non aveva bisogno di altre operazioni chirurgiche dopo la prima, la quale non è fatta a caso, ma appropriata a lui solo,

(1) « E si mette lo scudo davanti alla faccia, affinchè la fiamma non gli faccia male, la fiamma ch'esso gettava dalla gola, ch'era larga più d'una pentola ».

(2) Cfr. Forster, *Der Loewenritter,* ediz. magg., pag. 319, nota al v. 5107.

vv. 139-41:

> Perch'io partii così giunte persone,
> Partito porto il mio cerebro, lasso!
> Dal suo principio, ch'è in questo troncone.

Citerò un altro esempio: Dante s'appressa al Purgatorio, IX, 76-80:

> Vidi una porta, e tre gradi di sotto,
> Per gire ad essa, di color diversi,
> Ed un portier che ancor non facea motto.
> E come l'occhio più e più v'apersi,
> Vidil seder sopra il grado soprano.

Si avvicina, parla con l'angelo, descrive il primo, il secondo e il terzo gradino, cominciando dal basso, e continua, vv. 103-5:

> Sopra questo teneva ambo le piante
> L'angel di Dio, sedendo in sulla soglia,
> Che mi sembiava pietra di diamante.

L'angelo dunque non siede più sul grado di sopra, ma vi tiene i piedi: cfr. XXI, 54. — Dello stesso genere, ma più grave, è la mutazione, che ho notata altrove, di Tifone che nella Pitia I di Pindaro dapprima è disteso sotterra dall'Etna all'Epomeo, poi apparisce sdraiato dalle radici alla cima dell'Etna.

Così nell'*Ippolito* d'Euripide, vv. 1188-90, Ippolito, salito sul cocchio, prima prende in mano le briglie e poi alza le mani al cielo per pregare, due atti impossibili a pensarsi in quest'ordine. Il von Wilamowitz spiega come se chi racconta si fosse dimenticato della preghiera e vi abbia accennato dopo, intendendo però che era stata fatta prima: io non credo. Infatti non apparisce punto che Ippolito abbia pregato prima di salire sul cocchio, come ora la gente divota suol farsi il segno della croce; nè si può pensare che uno salga sul cocchio, cui sono attaccati due cavalli generosi, e prima d'ogni altra cosa non prenda in mano le redini,

quando non abbia con sè un servo o un compagno per questo ufficio. Reputo pertanto che i due atti il poeta li abbia concepiti separatamente: che se con ciò non si riesce per altro a scagionarlo del tutto per la mutazione immediata della posa, che diremo invece di chi volle trovar da ridire (1) perchè in *Il.*, XXIV, 343 Ermete porta la verga, mentre al v. 441 ha da prendere in mano la sferza e le redini? Ebbene, vorrà dire che allora la verga l'avrà posata; non c'è da confondersi per così poco.

Analogo è il caso dell'*Alceste* d'Euripide, dove la morte (θάνατος) al v. 76 entra nella casa di Admeto, e al v. 845 la troviamo invece alla tomba di Alceste, nè c'è da domandare come abbia fatto ad andarci (2): sarà scivolata per l'uscio dell'orto; che c'è di male? Così se la morte col suo spadone al v. 74 si prepara a recidere alla moritura il crine fatale, e l'eroina invece muore sulla scena senza che si veda farle questo servizio, non mi pare basti per supporre la scena interpolata: anche a Madonna Laura accadde lo stesso:

Allor di quella bionda testa svelse
Morte con la sua mano un'aureo crine,

e nessuno si immaginerà certo la cosa in maniera realistica.

Più meravigliosa è la scena del *morto* nelle *Rane* d'Aristofane. Siamo nel mondo dei morti, ma questo è il morto per eccellenza: le altre ombre infatti vanno e camminano con le proprie gambe; questi che scende allora all'Ade, perchè è *morto*, viene portato (3). Un

---

(1) Kammer, op. cit., pag. 335.

(2) Vedi i dubbi dell'Hayley, *The Alcestis of Euripides*, pagine XXVII-VIII.

(3) v. 170: καὶ γάρ τιν' ἐκφέρουσι τουτονὶ νεκρόν. Ottima e sicura è la congettura dell'Elmsley τιν' ἐκφέρουσι per τινες

morto infatti, in quanto è morto, non va da sè, ma ha bisogno degli altri che lo portino; in quanto invece è abitatore del mondo delle anime, ha attività propria, e perciò viene richiesto di portar lui il bagaglio di Santia: " olà, parlo a te, a te, sor morto, quell'uomo, vuoi portarmi il bagaglio all'Ade? „ (1). La contraddizione così immediata dà maggior sapore alla singolarissima scena.

Ho citato or ora per questo fenomeno due esempi di Dante, ma più altri se ne possono trovare nella Divina Commedia, per poco che si estenda l'esame nostro dalle figure plastiche agli altri dati di fatto. Quando Dante mostra desiderio di parlare con Ulisse e Diomede, Virgilio gli risponde, *Inf.*, XXVI, 70-75:

La tua preghiera è degna
Di molta lode, ed io però l'accetto;
Ma fa che la tua lingua si sostegna.
Lascia parlare a me, ch'io ho concetto
Ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,
Perch'ei fur greci, forse del tuo detto.

Comunque si vogliano intendere queste parole, per lo meno devono significare che a quei due gran personaggi conveniva si parlasse in modo solenne, come infatti Virgilio fa, e con lingua nobile. Ora, finita questa scena, sopraggiunge chiusa in un'altra fiamma l'anima di Guido da Montefeltro, la quale aveva inteso le ultime parole con cui il poeta aveva accomia-

---

φέρουσι dei codici, inutile e cattiva quella dell'Hirschig ἐκφέρουσιν οὑτοιὶ per ἐκφέρουσι τουτονί: quell' οὑτοιὶ è una zeppa, mentre non lo è affatto τουτονί, anche dopo τινά, ma serve ad indicar meglio il morto, che si è già avvicinato.

(1) vv. 171-72:

οὗτος, σὲ λέγω μέντοι, σὲ τὸν τεθνηκότα·
ἄνθρωπε, βούλει σκευάρι' εἰς Ἅιδου φέρειν;

tato i due eroi; si rivolge infatti a Virgilio, XXVII, 19-21:

> O tu, a cui io drizzo
> La voce, e che parlavi mo' lombardo,
> Dicendo « issa ten va, più non t'aizzo ».

È questa dunque la lingua nobile che aveva usato Virgilio? Gli è che la scena precedente è del tutto diversa da questa: là i personaggi erano greci, qui invece sono tutti latini; in quel quadro là non dovea aver luogo nulla di volgare e nulla di comune, qui il volgare e il comune sono al loro posto, e ogni frase dignitosa o contegnosa sarebbe stata una stonatura: le parole dunque *issa ten va, più non t'aizzo*, se razionalmente appartengono alla prima scena, in fatto e plasticamente sono inserite nella seconda, e perciò sono intonate con questa: l'altro quadro è chiuso e finito col finire del canto precedente.

Tanto meno perciò dovremo confonderci se nell'ultimo verso del l. I dell'Iliade Zeus si addormenta, e subito nel principio del l. II invece non può dormire (1). Innanzi tutto è cosa che succede frequentemente; quando uno va a letto preoccupato, dopo un primo sonno si sveglia, e così sarà toccato anche a Zeus: che c'è di strano? Ciò che importa al poeta è chiudere il primo quadro; dopo una giornata così burrascosa finalmente si va a riposare, si spegne il lume, e felice notte: quando invece si comincia il secondo atto, e gli si vuol dare un proprio carattere del tutto diverso dal primo, si usano quelle differenti immagini che servono per questo. Il Monti corresse, forse senza rendersene conto:

> ma il dolce sonno
> Già le pupille abbandonato avea
> Di Giove:

(1) Cfr. Lachmann, op. cit., pag. 2.

vediamo dunque con quanto poco si rimedia, quand'anche di rimedio ci fosse bisogno; e bisogno proprio non c'è.

Nè molto diversa è l'irrazionalità della scena dei tre ladri fiorentini in *Inf.*, XXV, vv. 40-42:

> Io non li conoscea; ma ei seguette,
> Come suol seguitar per alcun caso,
> Che l'un nomare all'altro convenette.

Ebbene, dopo aver detto qui che non li conosceva, dopo averne conosciuti due appunto per essere stati nominati dai compagni, all'ultimo, non ostante si trovasse men pronto e sveglio di prima, riconosce da sè senz'altra indicazione anche il terzo, vv. 145-50:

> Ed avvegna che gli occhi miei confusi
> Fossero alquanto e l'animo smagato,
> Non potêr quei fuggirsi tanto chiusi
> Ch'io non scorgessi ben Puccio Sciancato;
> Ed era quei che sol, de' tre compagni
> Che venner prima, non era mutato.

Cessato il bisogno di tener desta l'attenzione, cessa la ragione di fare alcun mistero del vero essere dei tre dannati, e Dante prescinde dal presupposto di non conoscerli, perchè questo presupposto ormai non ha più alcun interesse, e importa invece dire il loro nome.

Che se per tal modo si può mutare un'immagine che era già stata fissata, a maggior ragione sarà lecito contravvenire per dimenticar quella che era semplicemente stata promessa. La protasi dell'Iliade per molti è accertato che apparteneva ad un poema diverso dall'attuale per il solo fatto che vi si accenna ai cadaveri che sarebbero stati mangiati dagli uccelli e dai cani, e nel poema non c'è nessuno che mangi cadaveri. Come? il poeta promette queste belle cose e poi non le mantiene? Io non ci trovo nulla a ridire: nel concepire la guerra nel suo complesso, la si concepisce coi suoi orrori: se

poi nel rappresentarla a parte a parte qualcosa ci manca, non dobbiamo essere troppo fiscali col poeta. Allo stesso modo anche Dante nel primo dell'Inferno domanda d'esser condotto fino a vedere la porta di S. Pietro, e poi la porta di S. Pietro non c'è. E che vuol dir questo? Egli avea concepito alla prima il Paradiso com'è nella credenza popolare; poi trovò di meglio. Così quando Virgilio gli dice:

E poi vedrai color che son contenti
Nel foco, perchè speran di venire,
Quando che sia, alle beate genti.

io non credo affatto affatto che alluda all'ultima cornice del Purgatorio, della quale Virgilio fino a qui non dovea avere alcuna idea; allude alle pene del Purgatorio secondo la concezione popolare, alle anime del Purgatorio come si veggono dipinte; e se poi a suo luogo la rappresentazione effettiva non corrisponde, non importa nè punto nè poco, come non importa nè punto nè poco se nell'Iliade i cani e gli uccelli effettivamente non mangiano i cadaveri.

26. Questa inconcinnità è dunque un fenomeno naturale e universale, e la diversità che si può notare è soltanto nella sua maggiore o minore frequenza e nella maggiore o minore appariscenza. A farlo produrre più spesso e con tratti più caratteristici contribuiscono nella poesia antica alcune condizioni speciali dell'arte primitiva e in ispecial modo la tendenza che ha l'epopea di servirsi di frasi fatte e di ripetere forme analoghe in casi analoghi. E anche qui è da rinnovare la distinzione fatta di sopra: la tendenza alla ripetizione può aver prodotto delle inconseguenze per due vie, e da parte dell'autore e da parte dei rapsodi.

E per verità in alcuni casi si può con certezza affermare che la somiglianza del concetto o dell'imma-

gine, richiamando meccanicamente alla memoria del rapsodo altri luoghi, l'abbia indotto a trasportare da essi dei tratti che lì erano del tutto fuori di posto. In *Il.*, VI, vv. 448-49, Ettore prevede il giorno in cui Ilio cadrà:

> Giorno verrà, presago il cor mel dice,
> Verrà giorno, che il sacro iliaco muro
> E Priamo e tutta la sua gente cada:

e nel l. IV, quando Agamennone, addolorato per la ferita di Menelao e la mancata fede dei Troiani, pensa che un giorno essi la pagheranno con le loro teste, con le mogli e coi figli, si potrebbe ritenere che il rapsodo, che aveva a memoria l'altra scena, soggiungesse o a posta o sbadatamente anche questi versi, i quali non sono qui inopportuni per il concetto che contengono, ma per il tono malinconico che ci pare di sentirvi. Così nel XI, v. 662, quando Nestore racconta a Patroclo le disgrazie degli Achei ed enumera i feriti, tra questi è anche Euripilo; mentr'egli d'Euripilo nulla sapeva. È evidente pertanto che il verso che contiene questo nome fu inserito qui per lapsus di memoria, che confuse questo passo con XVI, 25 e segg., dove, dopo due versi comuni ai due luoghi, segue per terzo anche questo (1).

Con tutto ciò il fatto della ripetizione non è canone sufficente per dichiarare interpolato quel luogo dove quella data frase o concetto pare propriamente disconvenire o convenir meno. Innanzi tutto la poesia affidata alla tradizione orale, dovendosi adattare alle esigenze della memoria, dovette rinunciare a certe distinzioni

(1) Così in *Od.*, VII, i vv. 251-58, già sospettati da Aristarco, sono evidentemente inseriti per lo stesso lapsus: infatti il v. 251 comincia con ἔνθα come il v. 259. Cfr. Wilamowitz, *Hom. Untersuch.*, p. 131 e segg.

troppo sottili, e i casi analoghi soliti a ripetersi ricevettero perciò una veste affatto uniforme: quando sostanzialmente l'idea è la stessa, anche l'espressione è la stessa, non ostante che in quel luogo particolare vi sieno delle ragioni speciali e soggettive che consiglierebbero di modificarla. Gli epiteti omerici, per citare un caso frequentissimo, poichè furono trovati veri e adatti oggettivamente in generale, si ripetono costantemente se anche nel caso singolo non sono molto a proposito. Agamennone si fregia di regola dell'appellativo κύδιστος, *gloriosissimo*, e anche quando Achille gli dà dell'avaro, lo chiama insieme κύδιστε (*Il.*, I, 122), e così Agamennone, a sua volta, mentre dà ad Achille dell'imbroglione, lo chiama pure θεοείκελ' Ἀχιλλεῦ, *o Achille simile agli Dei.* Allo stesso modo anche il re Marsilio nella *Chanson de Roland* dà alla Francia il solito epiteto di *dolce*, vv. 16-17 (cfr. vv. 1194, 1223, ecc.):

Li emperere Carles de France dulce
En cest païs nus est venuz cunfundre:

non altrimenti che nei *Persiani* di Eschilo il coro nomina la *divina* terra dell'Ellade (1), e nel *Filottete* di Sofocle, v. 344, Neottolemo nomina il *divino* Ulisse (δῖός τ' Ὀδυσσεύς) proprio mentre si propone di dirne il maggior male possibile.

E ciò che si dice delle parole è a dire delle immagini. Nel l. XXII dell'Iliade, vv. 209 e segg., Zeus pone sulla bilancia il fato di Ettore e quello d'Achille; quello di Ettore ha il crollo: lo stesso avviene nel

(1) vv. 273-74: ἐπ' αἶαν δῖαν Ἑλλάδα χώραν, che qualche filologo ebbe la malinconia di mutare in un frigidissimo δάαν, accettato dal Wecklein nella sua troppo fantastica edizione critica; mentre invece bastava tutt'al più correggere in δίαν, se si voleva pareggiare la strofe all'antistrofe.

l. VIII, 69 e segg., dove Zeus pone sulla bilancia il fato degli Achei e dei Troiani. Ora perchè nel l. XXII l'immagine ci paia più adatta che nel l. VIII, — ed è più adatta perchè si applica al momento più solenne dell'azione, alla sua decisione ultima, — ciò non vuol dire che nel l. VIII sia fuori di luogo. Noi, che abbiamo per principio artistico di non ripeterci, tra i due luoghi non esiteremmo, e, dovendone cancellare uno, cancelleremmo quest'ultimo: Omero, invece, non seguiva questo principio, anzi l'opposto, e non si vede quindi perchè non avrebbe potuto ripetere l'immagine stessa qui e là.

Similmente, e per effetto appunto del diverso principio onde mosse, a differenza di Dante, che con arte meravigliosa varia in mille modi una materia che per sua natura avrebbe offerto posizioni del tutto analoghe e condotto a indicibile monotonia, Omero, ogni qual volta l'analogia c'è, non si parte da formule fisse e stereotipe. Si osservi, per dirne una, il modo affatto diverso con cui questi due poeti introducono i loro personaggi a parlare. Dante crea costantemente un modo nuovo proprio per ciascun luogo, e che nasce spontaneo da quella particolare posizione; Omero si riduce a scegliere tra poche figure adatte a un dato genere di sentimenti, frasi spesso senza colore, come τὸν δ'ἀπαμειβόμενος προσέφη, che si possono tutt'al più variare poveramente in tre o quattro altri modi, anche questi fissi, secondo il genere del sentimento che predomina in chi parla, come τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη, ovvero τὸν δὲ βαρὺ στενάχων προσέφη, ovvero τὸν δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη, ecc. E ciò che si dice del parlare, si può ripetere dell'agire. Anche lì troviamo immagini analoghe sempre che l'azione non sia che un esempio d'un dato genere. La scena tra Ares e Atena in *Il.*, V, 30 e segg., ha il suo parallelo nella scena

tra Atena ed Apollo in VII, 17-43, dove subito dopo, vv. 44 e segg., Eleno ripete press'a poco la stessa parte che aveva recitato in VI, 75 e segg. Così il dialogo tra Teti ed Achille nel l. XVIII è analogo a quello del libro I. Or bene, chi si servì dell'analogia di posizione per dichiarare uno di questi due luoghi interpolato, trasportò di nuovo le vedute nostre all'arte di Omero e addusse un argomento anche per se stesso insufficente (1).

Il rinnovarsi infatti di rappresentazioni somiglianti è uno dei fenomeni più comuni anche nell'arte più culta, e pochi sono quei poeti che abbiano tanta dovizia di fantasia da dir sempre cose nuove. Pindaro, che passa per il più fantastico di tutti, è quello che nelle transizioni si ripete più che alcun altro: e a che pro avrebbe egli dovuto evitare la ripetizione, quando di volta in volta si rivolgeva a un uditorio diverso? Volta per volta diceva delle cose a proposito, e questo basta. Del resto ciascuna mente si informa ad un dato ordine di idee, che preferisce, e a un dato modo di rappresentarle; e se ciò da una parte costituisce la speciale caratteristica di quel concepire, dall'altra non può non produrre una certa uniformità. Oltre di ciò quella concezione che occupa a preferenza di ogni altra la mente del poeta di rado si esaurisce in una sola rappresentanza, ma si riaffaccia altre volte, ancorchè sott'altra luce. Di qui ha origine quel fenomeno dei doppioni che è proprio dell' epopea, e che studieremo più oltre, fenomeno costante, e che sarebbe assurdo, come vedremo, attribuire alle interpolazioni od al caso.

Analoghe a queste sono altre ripetizioni dovute alla convenienza di ricordare fatti e cose che erano narrate

(1) Cfr. *Il.*, II, 111-18 e IX, 18-25, ecc.

in altre parti del poema. Non sempre l'Iliade si recitava per intero, e ad ogni modo non certo tutta in una tirata. A chi assisteva pertanto alla recita d'una parte poteva essere opportuno chiarire ciò che aveva la sua ragione nelle parti omesse; di qui richiami discretamente adatti, se si prende quello squarcio come stante da sè, irrazionali e falsi a considerarlo come parte del poema intero. Ad ogni modo anche qui interpolatore e poeta muovono dallo stesso principio, l'interesse e l'opportunità del momento presente. In *Il.*, XVI, vv. 84-86, Achille raccomanda a Patroclo di tornare indietro appena abbia soltanto respinto i Troiani dalle navi (1):

Se vuoi che gloria me ne torni e grande
Dai Greci onore, e che la bella schiava
Con doni eletti alfin mi sia renduta.

Questi versi furono condannati da parecchi critici; se Achille infatti voleva soltanto la ragazza ed i doni, Agamennone gli aveva già offerto l'una e gli altri. Ma se non stanno affatto quando sia premesso il l. IX, possono stare invece se questo è omesso, sia che al rapsodo piacesse sostituirgli il l. X, sia che recitasse da sola la Patrocleia, checchè ne affermi in contrario il Bergk (2). — Così nel libro XV quella inopportuna pappolata, dove Zeus, senza alcun bisogno nè convenienza, dichiara alla moglie ciò ch'egli farà e come la andrà a finire, vv. 56-77, può benissimo essere

(1) ὡς ἄν μοι τιμὴν μεγάλην καὶ κῦδος ἄρηαι
πρὸς πάντων Δαναῶν, ἀτὰρ οἱ περικαλλέα κούρην
ἂψ ἀπονάσσωσιν, ποτὶ δ' ἀγλαὰ δῶρα πόρωσιν.

La traduzione del Monti qui, come spesso, è assai fiacca e insufficente. *Schiava* per κούρην è grossolano: Achille non avrebbe forse usato per Briseide una parola così umiliante.

(2) Op. cit., pag. 594.

stata introdotta da chi o non recitava tutta l' Iliade, o anche recitandola tutta, voleva intanto soddisfare, ancorchè goffamente, la curiosità dell'uditore sull'esito dell'impresa. — Similmente dicasi nello stesso libro dei vv. 610-14, come pure dei vv. 597-602, che hanno la stessa caratteristica di ricordare come doveano procedere fatalmente le cose. Anche in *Il.*, XVIII, i vv. 444-56 paiono di questa schiera, in *Od.*, V, i vv. 107-11, e altri altrove.

Ma anche qui torno a ripetere che non si ha da stare in sospetto ogni volta che si trova un richiamo ad un altro luogo, e darsi ad intendere che quella deva essere la zeppa d'un interpolatore o d'un diaschevasta che voleva dar credito agli squarci di sua composizione: anche il poeta avea interesse di ricordare le cose dimenticate in una fuggevole audizione anteriore, quando ciò serviva a chiarire le immagini presenti; ancorchè infatti nella poesia antica i nessi sieno più deboli, ciò non vuol dire che un filo non v'abbia ad essere e che non importi sommamente di non lasciarselo sfuggir di mano.



V.

Proposizione III. — *I presupposti anche razionali, che importano un' eccezione alle abitudini prodotte in noi dalle contingenze dei fenomeni quotidiani, ancorchè perduri la causa della loro ammissione, vengono dimenticati facilmente, qualora l'occasione nuova di ricordarli non rinnovi insieme l'opportunità e la comodità della loro applicazione.*

Proposizione IV. — *Quando cessa la convenienza immediata dei presupposti eccezionali, tornano a riprendere il loro posto le leggi normali di natura e le testimonianze dei sensi* (1).

27. Abbiamo veduto come le misure matematiche che Dante accetta dalla scienza del tempo suo sieno in contraddizione con le misure reali ch' egli applica al suo Inferno: ora non pare ci sia bisogno di spendere molte parole per dimostrare ch'egli fece bene se lasciò correre l'incongruenza e se per evitarla non si indusse a rinunciare ai dati razionali. Infatti quando la mente, sciolta dall' ossessione delle singole rappre-

(1) Cfr. Vico, op. cit., pag. 75, *Degnità VIII:* « Le cose fuori del loro stato naturale nè vi si adagiano nè vi durano ».

sentazioni, riassume e coordina il tutto in un piano generale e la fantasia cede alla ragione, allora è naturale che anche il tempo e lo spazio ritornino alla misura che più loro è propria. La norma universale che informa la nostra intelligenza è la ragione: la ragione è quella che introduce da per tutto la eguaglianza e la consentaneità, è il punto sul quale ciascuno si appoggia e la misura in rapporto alla quale in certo modo siam tutti eguali. Nessuna deviazione da questa norma è plausibile, se non per causa di una violenza maggiore, di una necessità più impellente; ma appena questa violenza abbia fine, la norma universale riprende i suoi diritti. A mente fredda si ragiona. Ora come Dante si ricorda delle misure cosmografiche quando queste non ritardano nè inceppano la continuità dell'azione, così Omero, quando non ha più bisogno d'incalzare gli avvenimenti, ritorna al tempo normale, e tra la contesa d'Achille con Agamennone e la promessa di Zeus a Teti, che segna la ripresa della guerra, pone alcuni giorni d'intervallo. Le azioni, ch'egli per ragioni artistiche e psicologiche aveva fatto compiere in breve spazio di tempo, considerate esteriormente e senza passione, non si adagiano convenientemente che in un tempo abbastanza lungo, e sebbene la peste si dovrebbe intendere cessata immediatamente col cessare dell'ira del Dio, poichè Omero non tentò di darci a bere un miracolo inutile, occorreva almeno un tempo sufficente per la guarigione degli ammalati. Che bisogno c'era d'altra parte e che opportunità di questa meraviglia, mentre Omero usa sempre rispettare i procedimenti normali, e non pone mai il volere degli Dei in contraddizione con le leggi di natura? Dove la passione o il desiderio non ci sollecita, lasciamo volentieri tempo al tempo; e qui il tempo lungo giovava anche a togliere alle passioni quel carattere di subi-

tanea vaghezza o di accidentalità, che sarebbe stato inevitabile se la battaglia coi Troiani si fosse combattuta il mattino seguente. E appunto per lasciar tempo al tempo, gli Dei sono assenti. Senza la loro lontananza questa sospensione nel corso della giustizia non avrebbe avuto ragione, nè scusa: Achille avrebbe dovuto essere immediatamente esaudito come Crise, e gli avvenimenti avrebbero precipitato il loro corso.

Ma anche in ben altri rapporti che non sieno quelli di tempo e di spazio si può toccare con mano la verità di ciò che ho asserito e la contraddizione tra il dato normale e generale, che riprende i suoi diritti, e quello che per un determinato motivo il poeta avea dichiarato d'ammettere come suo presupposto.

Talora la inconseguenza è tutt'affatto esteriore. Catullo (LXIV, vv. 11 e segg.) presuppone che la spedizione degli Argonauti sia stata la più antica impresa marittima; nessuna nave avea prima d'allora solcato il mare:

> Illa rudem cursu prima imbuit Amphitriten,

dove goffamente altri cavò da un codice milanese la variante *prora* in luogo di *prima;* — goffamente e inutilmente, perchè a quello spettacolo del tutto nuovo, v. 14,

> Emersere feri candenti e gurgite voltus (1),
> Aequoreae monstrum Nereides admirantes.

Quel giorno per la prima e l'ultima volta occhi mortali videro le ninfe marine nude fino alle mammelle, quel giorno Peleo si innamorò di Teti, e Teti non disdegnò nozze mortali. La leggenda diceva che quella era stata la prima navigazione, e bisognava bene che

(1) Cioè: *emersere feri voltus,* = faccie turbate; cui sta in apposizione *aequoreae Nereides admirantes.* La zeppa *freti,* emendamento dello Schrader, è una delle solite sconciature.

fosse, se le signore ninfe si permettevano ancora di stare così in libertà, come nessuno le avesse a disturbare, e se potè per conseguenza succedere quell'innamoramento. Or dunque all'innamoramento succedono le nozze, ed ecco che sulla coperta del letto nuziale è ricamato il mito di Teseo e di Arianna, e innanzi tutto, v. 53,

> Thesea cedentem celeri cum classe tuetur.

La spedizione di Teseo diventa dunque anteriore a quella degli Argonauti; e, a distanza di meno di quaranta versi, Catullo o non si accorse, o non volle accorgersi della contraddizione. Eppure Catullo, per quanto gran poeta, era uomo che aveva studiato e riflettuto. Gli è che l'inconseguenza non solo è scusabile come dimenticanza, non solo è spiegabile per il semplice venir meno dell'opportunità dei primi dati, ma è pienamente giustificata dalla convenienza positiva di sostituirvene altri e più spesso, come qui, i dati ordinari e normali. — Così Elena nell'Iliade è figlia di Zeus, eppure in III, 141, essa è presa dal desiderio della sua casa e *dei suoi genitori;* e questa rinnovantesi umanità è schietta poesia, ancorchè sia schietta contraddizione col primo presupposto.

E la ragione psicologica coonesta ben altre e più gravi contraddizioni. — I concetti morali, abbiamo notato, non si presentano sempre sotto lo stesso aspetto; talora prevale un elemento, talora un altro, e la loro rappresentazione è appunto perciò il più delle volte frammentaria. Ora quando il frammento che prima prevalse è esaurito, nulla vieta che lo sostituisca un secondo e perciò, variando i presupposti, varii anche la rappresentazione. E chi non aguzza l'occhio malignamente non ci trova nulla da ridire, e chi lo aguzza senza malizia deve pur riconoscere che forse, per rap-

presentare effettivamente il concetto morale tutto intero, non c'era nelle contingenze dell'arte altro modo. Vediamone qualche esempio.

Dante immagina che i dannati si affrettino a passar l'Acheronte, *Inf.*, III, 125-26,

> Chè la divina giustizia li sprona
> Sì che la tema si volge in desio.

Di questa fretta aveva toccato anche prima ai vv. 73-74; ma tra l'una e l'altra volta notò anche, v. 111, che Caronte

> Batte col remo qualunque s'adagia.

La convenienza teologica impone la celerità, ma basta che ciò sia notato espressamente; d'altra parte parrebbe pur tanto naturale che l'Acheronte si dovesse passare di mala voglia, e perciò dove non si ragiona, ma si rappresenta, non è più la fretta delle anime a tenere il campo, ma la coercizione di Caronte: la loro fretta non è più tanta da non aver bisogno di bastonate. Così anche più sotto è ammessa la possibilità di un indugio da parte dei dannati: XXVIII, 43-45:

> Ma tu chi se' che in su lo scoglio muse,
> Forse per indugiar d'ire alla pena,
> Ch'è giudicata in su le tue accuse?

Sarà poco logico e poco teologico questo indugio, ma è tanto umano! Del resto le anime dannate si radunano sull'Acheronte; vi si radunano di *per se stesse* (*Purg.*, XXV, 85), e di per se stesse, da quello che pare, si presentano a Minosse: ma viceversa un'altra volta c'è un diavolo che va dritto a Lucca a prendere i barattieri (*Inf.*, XXI, 39-40), e ce n'è un altro che va a togliere a S. Francesco l'anima di Guido da Montefeltro (*ib.*, XXVII, 113-22).

Tale altra volta è l'assoluta necessità delle cose

quella che fa mutare il presupposto. Dante, dopo averci descritto, *Inf.*, V, 31 e segg.,

> La bufera infernal che mai non resta,

dopo aver detto dei lussuriosi che, vv. 44-45,

> Nulla speranza li conforta mai,
> Non che di posa, ma di minor pena,

ci soggiunge subito dopo che due ombre escono dalla schiera, v. 85, e gli parlano, v. 96,

> Mentre che il vento, come fa, si tace.

La contraddizione era inevitabile, perchè i presupposti necessari sono tra loro contraddittorî: la pena dev'essere eterna e costante e non deve cessare mai, perchè mai non cessa la colpa: d'altra parte Dante scende all'Inferno per parlare con le anime dei dannati, e parlar non potrebbe, se non si fermassero.

Non diverso, benchè meno esplicito, è il caso di Ciacco: le anime dei golosi sono distese a terra, VI, 37-39,

> Elle giacean per terra tutte e quante
> Fuor ch'una che a seder si levò, ratto
> Ch'ella ci vide passarsi davante.

Ma che invece non avrebbe dovuto mai alzarsi, lo si inferisce chiaro da ciò che dice Virgilio, quando Ciacco ricade, vv. 94-95:

> Più non si desta
> Di qua dal suon dell'angelica tromba.

Analogamente gli angeli e i santi devono essere perpetuamente beati; ma alcuni angeli sono a custodia del Purgatorio, dunque fuori del Paradiso. Vero è che Francesco Cipolla (1) risponde molto a proposito che

(1) *Tre lettere d'argomento dantesco.*

la beatitudine è indipendente dalla condizione di luogo; ma se il *messo del cielo* del canto IX dell' Inferno, come più comunemente si crede e credo anch'io, deve intendersi per un angelo, quando, vv. 82-84,

Dal volto rimovea quell'aer grasso.
Menando la sinistra innanzi spesso,
E sol di quell'angoscia parea lasso,

beato effettivamente non era. La contingenza dunque è anche qui di necessità contraria alla dottrina assoluta; ma Dante non può rinunciare nè all'uno nè all'altro presupposto, e li ammette perciò tutti e due, l'uno però separato dall' altro: sono due quadri plastici che vogliono essere considerati ciascuno da sè, e ciascuno da sè è perfetto (1). — In un' epoca di minor fede e di maggior critica la contraddizione consciente e notata assumerà una punta di umorismo, e Astolfo, per andare nel mondo della Luna, attraversa la sfera del fuoco mentre esso non arde, *O. F.*, XXXIV, st. 69:

E tosto in mezzo il fuoco eterno giunse;
Che il vecchio fe' miracolosamente
Che mentre lo passâr non era ardente.

28. Queste inconcinnità parziali di Dante non sono che saggi di un' altra molto più grave e generale, quella della natura delle ombre, che dette luogo a molte discussioni e a molti sofismi. Teoricamente le ombre in Dante sono semplici parvenze da capo a fondo del poema, tanto quelle dei dannati, quanto quelle degli eletti, e lo dice chiaramente in *Purg.*, XXV, 79 e segg. L'ombra si forma appena l'anima sia discesa *all'una delle rive,* cioè alla riva d' Acheronte,

(1) Così, ma con maggiore confusione, in Pindaro, P. I, vv. 5-6, è detto che il suono della cetra *spegne il fulmine del fuoco che sgorga eternamente.*

se è anima dannata, alla foce del Tevere, se è salva. È dunque arbitraria e fuori di luogo ogni interpretazione che voglia ammettere su di ciò una differenza teorica fra i tre regni, come sognò per primo Francesco da Buti (1). La teoria è una sola da per tutto, la pratica è qua e là differente secondo la necessità scenica. Nel Paradiso le ombre sono spiriti veramente, e costantemente trattate come spiriti; spiriti, s'intende anche qui, secondo è possibile pensarli noi, spiriti che cadono sotto i sensi corporei, dunque ombre, luci, fulgori, e di tanto ci possiamo contentare senza chieder di più. Dante, sia per la natura dell'argomento che aveva tra mano, sia per la naturale evoluzione dell'idea sua, non solo era sempre proceduto verso un concepire più razionale, e perciò più consentaneo, ma, data quella forma di Paradiso e quella idealità di beatitudine, effettivamente tutto ciò che fosse stato troppo corporeo sarebbe stato un ingombro. Anche il corpo di Dante è spiritualizzato: egli comincia anzi dal dubitare, se veramente sia salito al cielo solo in ispirito, *Par.*, I, 73-74:

> S'io era sol di me quel che creasti
> Novellamente, Amor che il ciel governi,
> Tu il sai, che col tuo lume mi levasti;

non capisce come vi potesse essere andato col corpo, II, 37-39:

> S'io era corpo, e qui non si concepe
> Come una dimensione altra patio,
> Ch'esser convien se corpo in corpo repe, ecc.;

e finisce col chiamare espressamente il suo viaggio una *visione* (*Par.*, XXXIII, 62) e con l'ammettere che fosse un parto della fantasia, v. 142:

> All'alta fantasia qui mancò possa.

(1) *Comm.*, I, 817.

Occorreva attraversare gli spazi celesti, attraversarli come li attraversa il pensiero, non la materia; anche il corpo doveva dunque essere trattato come spirito, anzichè lo spirito come corpo; e tanto meno le anime gloriose dei beati, sciolte da ogni miseria terrena e cibantisi solo di luce e di amore, avevano bisogno o convenienza di riattaccarsi alla carne per compiere nel concetto del poeta la loro personalità: la concezione dell'ombra come parvenza affatto incorporea agevolava nel Paradiso il còmpito di Dante.

Non è così invece nell'Inferno e nel Purgatorio; e tant'è vero che il poeta sentì la impossibilità di mantenere questo presupposto, che la sua bella e ragionevole teoria delle ombre come parvenze, dopo un breve cenno in *Purg.*, III, 28-33, la espone poi solo alla fine della seconda cantica, all'uscita del sesto e penultimo cerchio, quando era ormai fuori del pericolo di doverla subito dopo troppo apertamente contraddire. Del resto tra l'Inferno e il Purgatorio non vi è, quanto alle ombre, alcuna sostanziale differenza, se non in quanto nel Purgatorio le specie delle pene sono più poche e, dirò quasi, meno corporali, e Dante non ha più tanto bisogno di speciali prestazioni da parte di Virgilio, e siamo alla luce del giorno. Che se nel Purgatorio troviamo costantemente che le ombre non rompono i raggi del sole, nell'Inferno, poichè di questo non può farsi esperienza, il vivo si riconosce per tale *all'atto della gola* (XXIII, 88), ed è ripetutamente notato che le ombre non hanno peso e i corpi sì, VIII, 25-27:

> Lo duca mio discese nella barca,
> E poi mi fece entrare appresso lui,
> E sol quand'io fui dentro parve carca.

E quando Chirone vede Dante scender la costa, XII, 80-81:

Disse ai compagni: Siete voi accorti
Che quel di retro muove ciò ch'ei tocca?
Così non soglion fare i piè dei morti.

Il che non impedisce però che altrove le ombre pesino come i corpi: così il peccatore, che il diavolo getta dal ponte nella fossa della pegola, si attuffa in essa appunto come un grave che cade, *Inf.*, XXI, 46:

Quei s'attuffò e tornò su convolto.

Che se nel Purgatorio succede a Dante di abbracciare invano Casella (III, 80-81), e lo stesso quasi si ripete da Stazio per Virgilio (XXI, 130-35), un identico fatto succede nell'*Inf.*, VI, 34-36:

Noi passavam su per l'ombre che adona
La greve pioggia, e ponevam le piante
Sopra lor vanità che par persona.

La quale immagine è ripresa e ribadita più oltre, vv. 100-101:

Sì trapassammo per sozza mistura
Dell'ombre e della pioggia a passi lenti.

Dante si è espresso così chiaro che non si potrebbe desiderare di meglio, eppure c'è stato anche chi non l'ha voluto capire. Forse nel principio dell'Inferno egli ebbe in pensiero di conservare meglio alle ombre il carattere di spiriti, e nei primi canti non ci sono contro questa ipotesi contraddizioni troppo aperte: la barca di Caronte è fatta per le anime, e un corpo non lo reggerebbe; le ombre dei lussuriosi vengono facilmente portate dal vento, e quelle dei golosi non hanno consistenza. Così il passaggio dell'Acheronte e quello dal secondo al terzo cerchio avviene in istato di letargo, e anche questo è pure un mezzo per tagliar corto con tutte le difficoltà materiali della discesa. Più oltre Virgilio chiede a Chirone un centauro che porti

Dante sulla groppa attraverso la riviera del sangue, XII, 96:

> Chè non è spirto che per l'aer vada.

" Ma se gli spiriti dei dannati ", osserva il Bartoli (1), " vanno per l'aere, che necessità c'è per essi delle barche di Caronte e di Flegias? ". Ad ogni modo al presupposto dell'ombra-parvenza bisognava pure chiedere delle concessioni: non solo dunque han sangue le anime dei suicidi, ancorchè chiuse negli alberi (XIII, 34-44, cfr. 138), e sangue scorre dalle ferite del Mosca (XXVIII, 105); non solo Bocca degli Abati ha capelli che si possono strappare (XXXII, 102-3), e Lucifero, che corpo non ebbe mai, ha peli così tenaci da potervisi arrampicare (XXXIV, 72-81), ma ad ogni momento si trovano di tali incongruenze. Siamo al cerchio degli avari i quali vanno, VII, 27,

> Voltando pesi per forza di poppa.

Sono questi dei pesi materiali o sono ombre di pesi? Se i sassi sono corpi e le ombre parvenze, le ombre dovranno cedere al contatto dei corpi, come l'ombra di Casella a quello delle braccia di Dante. Or bene: non avviene altrimenti nel Purgatorio coi sassi dei superbi: i superbi sono ombre, eppure li reggono. Del pari, come nell'Inferno Virgilio porta spesso in braccio Dante, nel Purgatorio gli offre la spalla, perchè vi si appoggi e non si perda attraverso il fumo nel cerchio degli avari (XVI, 9), e prima, appena usciti dall'Inferno, gli lava il viso, I, 124-29:

> Ambo le mani in sull'erbetta sparte
> Soavemente il mio maestro pose:
> Ond'io, che fui accorto di su' arte,

(1) *St. della lett. it.*, VI, 1, pag. 216.

Porsi vêr lui le guancie lagrimose:
Quivi mi fece tutto discoperto
Quel color che l'inferno mi nascose.

Che più? Se l'ombra di Casella apparisce vana all'abbracciare di Dante, se vana sarebbe l'ombra di Virgilio all'abbracciare di Stazio, non pare più vana ombra Virgilio all'abbracciare di Sordello e viceversa, VI, 75: *E l'un l'altro abbracciava.*

E non solo le ombre dei morti hanno talora reale consistenza anche nel Purgatorio, ma qualche consistenza hanno persino gli angeli. Le loro ali non sono soltanto parvenze per gli occhi, ma rispondono, come i corpi, anche al senso del tatto, XII, 98:

Quivi mi batteo l'ale per la fronte:

XVII, 67-68:

Sentì'mi presso quasi un muover d'ala,
E ventarmi nel volto.

XIX, 49:

Mosse le penne poi e ventilonne.

XXIV, 148-50:

Tal mi sentii un vento dar per mezza
La fronte, e ben sentii mover la piuma,
Che fe' sentir d'ambrosia l'orezza.

Il vento è un fenomeno sensibile prodotto da una materia sensibile, le penne; — se pure non si vorrà credere che Dante tenesse l'opinione di quella maestra, che ho sentito io insegnare che *vento* è nome astratto, perchè non lo si vede.

Vano è dunque, per togliere la contraddizione, andare ad immaginare che Dante seguisse qui e là un principio diverso: il principio è sempre lo stesso; gli è che, a volerlo seguire alla lettera, oltre la monotonia, che per tal ragione non si può disconoscere nel Paradiso, egli si sarebbe impigliato in così gravi diffi-

colta da non cavarne più i piedi. I concetti che non hanno un chiaro ed esatto corrispondente nei fenomeni che ci son noti e certi, non possono essere sostenuti dalla mente nostra senza qualche momento di riposo, senza qualche punto d'appoggio nella realtà. La mente si stanca di stare sull'ali e torna a incarnar l'idea nella materia.

È da osservare ancora che nel Paradiso i piaceri sono tutti essenzialmente intellettuali, nell'Inferno invece le pene, oltre quella intellettuale e generale della esclusione dalla contemplazione di Dio, sono tutte corporali: ad escludere perciò del tutto dalle ombre le qualità corporee, più difficile diveniva l'applicazione della pena. Nel Paradiso le stesse sfere celesti non è ben definito di quale natura sieno, II, 34-36:

Per entro sè l'eterna margherita
Ne recepette, com'acqua recepe
Raggio di luce permanendo unita.

I pianeti di Dante infatti non sono, come la Terra, corpi solidi abitati alla superfice, ma Dante entra nelle sfere stesse, dove gli appariscono le anime dei beati. E quasi questa fosse già troppa materialità, vediamo da ultimo che il Paradiso non è veramente nei singoli cieli, ma solo ivi appare, e realmente è nell'Empireo, XXVII, 109-11:

E questo cielo non ha altro dove
Che la mente divina, in che s'accende
L'amor che il volge e la virtù ch'ei piove.

Nell'Inferno invece gli spiriti sono da ogni parte circondati dalla materia. Materia è il luogo dove l'Inferno è collocato, materia sono gli strumenti di pena, e per materia si intendono le barche di Caronte e di Flegias, il fuoco, il ghiaccio, la pegola, le cappe degli ipocriti, le sferze e gli uncini dei diavoli. E i mosconi,

le vespe, i vermi dell'antinferno, e le arpie e le cagne della selva dei suicidi, e i serpenti della bolgia dei ladri, sono animali o ombre d'animali? Un'uscita facile sarebbe il ritenerli demoni sotto aspetto di animali, e la spiegazione sarebbe conforme alle credenze del medioevo (1). Ma non può applicarsi certo ai serpenti, perchè quelli invece è certo che sono anime di dannati. Saranno almeno diavoli le altre bestie? Allora dovrebbero per analogia essere angeli gli uccelli che cantano sugli alberi del Paradiso terrestre. E nel Purgatorio non c'è differenza: come materia è pensata la spada con la quale l'angelo incide i sette P sulla fronte del poeta, come materia le vesti degli angeli e dei santi, come materia il sasso che pesa sulla cervice dei superbi e il filo di ferro (è detto espressamente che è di ferro, XIII, 70) che cuce le ciglia degli invidiosi; e corpi paiono, come s'è detto, e non già spiriti, gli augelletti della divina foresta, nè più nè meno di quelli della *Gerusalemme Celeste* di fra Giacomino:

> Kalandrie e risignoli et altri begi oxegi
> Çorno e noito canta sovra quigi arborselli.

Bisognava dunque che anche Dante scegliesse di essere inconseguente o con la materia o con lo spirito, e saviamente, essendo artista, scelse il secondo partito. E a questa inconseguenza dovette qualche volta adattarsi anche nel Paradiso, dove, ancorchè in fatto la beatitudine si goda per mezzo degli occhi e degli orecchi, dunque degli organi corporei, in teoria gli occhi e gli orecchi non v'hanno che fare, tant'è vero che in XIV, 17 la resurrezione della carne è parafrasata con

> poi
> Che sarete visibili rifatti.

(1) Cfr. Graf, *Il diavolo*, cap. 2.

Se dunque per mezzo del corpo diverranno visibili, vuol dire necessariamente che le anime da sole sono invisibili; e come avviene allora che Dante le vede? Questo è del tutto irrazionale; ma d'altra parte, se Dante non le aveva vedute, e tanto meno apprese con alcun altro senso, come poteva riferirne a chi non apprende che solo *da sensato*?

Anche Omero, quando ci rappresentò l'oltretomba, si trovò dinanzi delle difficoltà molto simili e non potè non cadere in simili incongruenze. Ulisse va alla dimora dei morti per interrogare l'anima di Tiresia. Secondo i precetti di Circe egli fa un sacrificio e cola il sangue delle vittime in una fossa: le ombre non riprendono la coscienza, se non bevono di questo sangue. Ora dopo queste esplicite premesse, di tante ombre che parlano con Ulisse alcune bevono e alcune no. È giusto dire che là dove le ombre non bevono lo squarcio sia interpolato? Nego assolutamente. L'interpolatore, per sua natura artista di riflessione, ha di solito l'occhio vigile su queste convenienze, e può quindi benissimo invece essere interpolato il catalogo delle eroine (XI, 225-329), ancorchè il sangue regolarmente lo bevano tutte. Così a me pare fuori di luogo la questione, se sia più antico il brano ov'è Tiresia e Anticlea che bevono il sangue (von Wilamowitz), o quello di Agamennone (1) e Achille che non lo bevono (Kammer, Rohde); e le buone ragioni addotte e per l'una e per l'altra parte non fanno che imbrogliare la matassa. Che si debbano ammettere qui, come altrove, diversi strati storici di concetti e riti religiosi sovrapposti coscientemente o inconscientemente (di che tratteremo

(1) Dov'è detto che pure l'ombra d'Agamennone lo bevve, v. 390, ἐπεὶ πίεν αἷμα κελαινόν, la lezione puzza d'emendamento (Kammer e von Wilamowitz), ed è preferibile l'altra pure conservata da qualche codice, ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν.

più oltre) è innegabile, ma non vuol dire che, come cambia il substrato, cambi l'autore. Io credo che dopo Tiresia e Anticlea le altre ombre non bevono, come le altre ombre dell'Inferno dopo il cerchio dei golosi hanno consistenza corporea, perchè tedioso enormemente sarebbe stato ripetere una per una la stessa procedura, e perchè, come ho detto già, ciò che è fuori dei fenomeni quotidiani cade facilmente dalla fantasia di chi ascolta. Anche l'intermezzo dei vv. 333-84 (se è legittimo), ove il racconto di Ulisse è interrotto, giova a far dimenticare un'ipotesi che per un po' aveva dato una certa mistica solennità alla lugubre scena, ma a lungo andare riusciva d'impaccio.

29. Il nostro modo di conoscere è così strettamente legato al fenomeno, che solamente a fatica si può dal sensibile risalire all'intelligibile, da ciò che apparisce a ciò che è. Il fenomeno d'altra parte è sempre lì a sedurci con la sua contingenza, e il senso è sempre aperto alle impressioni. Non è dunque sempre levità di pensiero quella che produce la irrazionalità nelle opere d'arte, ma talora è effetto anzi di faticoso conato e di eccesso di riflessione impari alle forze nostre, il quale, se talora per un momento potè portarci al di là delle contingenze quotidiane nel mondo intellettuale, non dura poi alla suggestione dei sensi che necessariamente ci richiamano a casa nostra. E non a torto; poichè l'arte ha per suo oggetto essenzialmente le forme, e ancorchè nella forma risplenda l'idea, la forma è per l'arte ciò che è essenziale, e l'idea in arte non è se non in quanto è in quella forma. Se anche l'idea vola in alto, il senso ritorna alla terra, come il ballerino, per usar l'immagine di Metastasio (1), " che

(1) *Estratto della Poetica d'Aristotele*, cap. IV.

da quel punto d'altezza alla quale con lo sforzo d'un primo salto si è elevato, non può mai spiccare il secondo, se prima sul solido terren non ritorna „. E tale è l'arte di Dante: su di un'ipotesi eccezionale egli infatti non ne edifica mai un'altra, anzi, se questo giova al suo scopo, dimentica anche la prima. Per tal modo il lettore si trova sempre a casa sua, e lo segue senza fatica, perchè per intendere e per godere non ha bisogno di avere a memoria presupposti anormali. Le ombre sono parvenze, questo è il presupposto; ma siccome questo è fuori della esperienza dei sensi, così il poeta nota, quasi degni di attenzione, quei luoghi dove razionalmente lo mantiene, —

e ponevam le piante
Sovra lor vanità che par persona, —

e li nota tutti, e in quei molti più luoghi dove se lo vuol dimenticare, passa oltre come su cosa liscia. Queste irrazionalità dunque, come quelle che permettono all'artista di muoversi e di scendere dall'indeterminato e dal generale al particolare ed al pratico, sono caratteristiche naturali e necessarie di un tale concepimento, e non difetti nè segni di sbadataggine. Se le ombre non doveano aver peso, come poteva gettarsi il barattiere dal ponte? Se non doveano aver consistenza, come poteva sonare l'epa croja di mastro Adamo, e come strapparsi i capelli di Bocca? Tutto resterebbe indeterminato e sfumato. Il nuovo e il meraviglioso colpisce la fantasia appunto per la sua novità, ed è perciò ottimo ornamento dell'arte; ma appunto ancora per questo, non avendo esso la sua ragione nell'esperienza dei sensi, manca a lungo andare di quella evidenza sulla quale sola l'arte riposa. L'arte è immagine, e non si può popolare di immagini ben vive e bene determinate il mondo dell'irreale; l'arte è sentimento

ed analisi psicologica, e l'uno e l'altra hanno luogo appunto rispetto ai fenomeni sensibili, poichè su questi più pienamente e più sicuramente può esercitarsi la osservazione. Le passioni reali degli uomini parlano al nostro sentimento e si adattano alla nostra analisi: le condizioni degli spiriti possono essere oggetto solamente di speculazione: lì non studiamo il fatto per conoscerlo, ma dalle nostre conoscenze lo costruiamo, lì non abbiamo dinanzi a noi un mondo inesauribile, qual è la natura, cui attingere indefinitamente e a larga mano, ma un'astrazione, la quale bensì potrà essere lume d'una verità superiore, ma per l'infermità nostra non può essere projettata fuori di noi, nè studiata nè conosciuta se non come prodotto dello spirito nostro. Sono due mondi diversi, ma l'uno è pieno, intero, inesauribile, dell'altro conosciamo un frammento, e non lo percepiamo, ma lo argomentiamo. Quindi lacune, difficoltà, impossibilità a muoversi; e Dante si sarebbe perduto se avesse voluto portare la sua concezione spirituale fino alle ultime conseguenze dei principî sui quali posa.

Ed ecco infatti delle altre irrazionalità di questo genere. In *Inf.*, X, è posto chiaro il principio che le anime dei dannati vedano il futuro e non il presente, vv. 103-5:

> Quando s'appressano o son, tutto è vano
> Nostro intelletto; e s'altri nol ci apporta,
> Nulla sapem di vostro stato umano.

È un parlare così chiaro che non parrebbe vero ci siano stati di quelli che s'infinsero di non intenderlo e, poichè Ciacco (VI, 49-50, 73-75) conosce il presente, vollero ammettere per il presente una conoscenza confusa, una semiconoscenza, e perciò una semicontraddizione. Non capisco come questa possa parere a qualcuno una spiegazione soddisfacente: quando Dante

ci dice che *nulla* sanno, la contraddizione, pare a me, è già bella ed intera ove si trovi che sanno *qualche cosa*. Vana scappatoja è anche quella di restringere tale ignoranza ai soli eresiarchi: Guido Guerra, il Tegghiajo e Jacopo Rusticucci nulla sanno di scienza propria dello stato attuale di Firenze. Nè troppo migliore è la supposizione che questa mala luce dell'intelligenza cominci pei dannati solo dal sesto cerchio; e non è migliore, sia perchè Dante parla in generale, sia perchè di Ciacco è espressamente detto che ha la veduta del futuro, che è uno dei fenomeni della mala luce; e se stabilissimo come principio che per decreto divino gli incontinenti, oltre che il futuro, debbano vedere anche il presente, avrebbero dannandosi, non un pregiudizio, ma, per questo rispetto, un vantaggio in confronto di quando erano al mondo.

La contraddizione c'è, e non poteva non esserci. Il presupposto di Dante che i dannati vedano il futuro e non il presente, oltre che essere razionale (1), andava a capello per il caso di Cavalcante, e in generale era utile per la sceneggiatura della Commedia, porgendo occasione e a Dante di riferire i fatti contemporanei e alle anime di predire quelli oltre il 1300; ma, anche senza cercare se qualche volta questo presupposto non sia stato o dimenticato o modificato, basti notare che, a portarlo alle sue logiche conseguenze, condurrebbe a delle assurdità anche là dove pare meglio convenirsi. La conoscenza del futuro difficilmente può scompagnarsi dalla conoscenza del presente e principalmente, a rigor di logica, non può scompagnarsene

(1) Anche i morti d'Omero conoscono in qualche modo il futuro, e non soltanto Tiresia, che era profeta. Elpenore infatti (*Od.*, XI, 69) sa che Ulisse, tornando dai Cimmerî, approderà di nuovo all'isola Eea.

nel caso di Cavalcante. Ai dannati è nota la legge della loro visione nel futuro, e poichè Cavalcante non vedeva più nel futuro Guido vivo, per cattivo logico che fosse, dovea inferirne che, o era già morto, o la sua morte era prossima. Ciò posto, una ben magra consolazione poteva egli aspettarsi da Dante, ancorchè avesse sentito che il proprio figlio viveva, e piuttosto che sospettare se con Dante non fosse anche Guido vivo, avrebbe dovuto cercare se non ci fosse invece la sua ombra. Lo stesso si può dire di altri luoghi. Maometto sa come dovrà finire Fra Dolcino, e perciò inutilmente gli manda a consigliare (XXVIII, 55-60) che s'armi

Sì di vivanda, che stretta di neve
Non rechi la vittoria al Noarese.

Non altrimenti nel *Conv.*, III, 13, è posto il principio giusto e razionale che " le Intelligenzie che sono in esilio della suprema patria ", cioè i diavoli, " filosofare non possono; perocchè amore è in loro del tutto spento, e a filosofare, come già detto è, è necessario amore ". Eppure in *Inf.*, XXVII, 118-20, il diavolo ragiona:

Chè assolver non si può chi non si pente,
Nè pentère e volere insieme puossi,[1]
Per la contraddizion che nol consente:

dopo di che soggiunge molto a proposito, vv. 122-23:

Forse
Tu non pensavi ch' io loico fossi.

Or bene, i diavoli del Convivio sono diavoli secondo ragione, quelli dell'Inferno secondo immaginazione ed analogia.

30. L'opera d'arte, come abbiamo veduto, è incarnazione dell'idea, non altrimenti che l'opera di na-

tura; ma tanto l'una quanto l'altra di necessità non possono rappresentare dell'idea che un frammento. Nella rappresentazione artistica pertanto non dobbiamo cercare l'idea intera, chè non la troveremmo, nè lagnarci di ciò che manca, ma dobbiamo essere abbastanza paghi di quello che c'è. Non è infatti propriamente la contemplazione dell'idea lo scopo diretto dell'opera d'arte, ma la suggestione delle anime verso l'idea. L'arte è come l'amore, la cui vita è nel desiderio più che nel possesso, il cui oggetto avvince e pervade meravigliosamente la nostra affettività, ma si dissolve come polvere e come nebbia all'analisi della nostra ragione. L'arte, come l'amore, lancia le anime nostre al di là del mondo reale e le affina nell'aspirazione del vero e del bello, ma per sè non dà la prova di alcun vero, non dà la conferma di alcuna teoria. L'arte, come la natura che ne circonda, è indissolubilmente legata alla materia e solamente per mezzo della materia può assurgere all'idea. Ora, come noi in cose ed in fatti di contingente e soltanto appariscente e forse falsa bellezza e giustizia possiamo intravedere o derivarne l'idea del giusto e del bello, del pari talora da rappresentazioni artistiche di solo apparente razionalità possiamo risalire alla ragione vera che si intendeva di rappresentare.

Così Dante ci guidò alla più alta speculazione intellettuale con presupposti e con mezzi razionalmente e sostanzialmente manchevoli. C'è infatti, non più nei soli accidenti parziali, ma anche nel suo concetto fondamentale, un'inconseguenza così grave, che al paragone nulla sono tutte quelle che abbiamo enumerate. Abbiamo veduto come la concezione del Paradiso si possa dire sostanzialmente speculativa e fuori della materia, *Par.*, XXII, 67,

Perchè non è in loco e non s'impola,

contuttochè la scena anche lì si svolga, almeno da quanto pare a Dante, in uno spazio e in una forma, XXX, 1-3:

In forma dunque di candida rosa
Mi si mostrava la milizia santa
Che nel suo sangue Cristo fece sposa.

L'arte non poteva cedere di più alla concezione razionale, e perchè le cedette tanto, anche l'immagine che ne nasce colpisce piuttosto la nostra riflessione che la fantasia. Ma l'Inferno invece ed il Purgatorio di Dante, l'abbiamo notato già, sono *in luogo.* Ora il presupposto cristiano è che l'Inferno sia stato creato per gli angeli ribelli, mentre la credenza popolare è che esso sia nel centro della terra. Gli angeli dunque, secondo Dante, cadendo dal cielo sulla terra avrebbero prodotta la cavità infernale e la montagna del Purgatorio, per il che l'emisfero australe si coperse di acqua. La terra dunque sarebbe esistita non soltanto come materia informe, ma come terra; ma la terra come terra è corruttibile, e quindi non eterna, mentre invece sulla porta dell'Inferno, in conformità, e ben a ragione, del concetto teologico, è scritto, III, 7-8:

Dinanzi a me non fur cose create
Se non eterne, ed io eterno duro.

Contraddizione c'è dunque e doppia contraddizione, sia perchè la terra, che non è eterna, sarebbe stata creata prima dell'inferno, sia perchè l'inferno, essendo parte della terra, che non è eterna, non potrebbe essere eterno neppure esso. Che la terra preesistesse alla caduta di Lucifero è detto chiaro in *Inf.*, XXXIV, 121-26 e sgg.:

Da questa parte cadde giù dal cielo,
E la terra, che pria di qua si sporse,
Per paura di lui fe' del mar velo,

E venne all'emisperio nostro; e forse
Per fuggir lui lasciò qui il loco voto
Quella che appar di qua, e su ricorse.

È inutile pertanto e impossibile ricorrere allo strano spediente di pensare che la caverna infernale fosse come il nucleo vuoto e immateriale intorno al quale si sarebbe poi formato il nostro globo, idea che del resto non differisce molto dal modo di concepire di quel caporale, che per ispiegare ai soldati come si fa un cannone, diceva: si prende un buco e ci si fonde intorno del bronzo. La contraddizione è gravissima perchè colpisce l'ipotesi fondamentale del poema, ma era assolutamente inevitabile: c'è, non perchè Dante sia stato poco riflessivo, ma perchè lo fu molto, perchè sopra tutte le contingenze e le modalità volle porre il concetto teologico, l'assoluto e l'universale; nè d'altra parte potea venir meno alle esigenze della materia, senza distruggere ogni fondamento dell'arte. La fantasìa popolare aveva, quanto all'inferno, ai diavoli, alle pene, delle idee abbastanza localizzate e delle immagini bene delineate, e il poeta può bensì correggere le creazioni popolari, ma non passarsene alla leggera. L'arte parla alla specie e deve perciò parlare la lingua della specie, qualunque essa sia, se vuol essere intesa: un Inferno prettamente logico e teologico non poteva essere soggetto d'un poema.

Allo stesso modo ancora gli Dei d'Omero, sebbene virtualmente sieno esseri d'un altro mondo, bisogna che scendano nel mondo nostro per trovare un terreno che li regga. Essi abitano il cielo; ma poi il cielo non è che l'Olimpo, cioè un monte della terra. L'Olimpo ed il cielo infatti sono due concetti che si scambiano tra di loro, ancorchè peraltro, se poi sieno affatto identici così da costituirne sostanzialmente uno solo, non sapremmo dire, nè forse lo sapeva neppure il poeta.

Ora nel principio del l. VIII dell'Iliade Zeus convoca gli Dei sulla più alta vetta dell'Olimpo e, per dare un saggio della propria superiorità, propone la nota prova della catena: — Attaccate, dice, una catena d'oro al cielo, e mettetevi tutti quanti Dei e Dee a tirare; non tirereste mai Zeus dal cielo al piano; ma se mi mettessi a tirare io, vi trascinerei insieme con la terra e col mare, e quindi attaccherei la catena alla vetta dell'Olimpo, e tutte le cose resterebbero sospese (vv. 18-26). — Se pertanto l'Olimpo è sulla terra, come si poteva attaccare la catena e la terra insieme con essa alla vetta d'un monte della terra? Similmente nel libro I gli Dei sono andati, fino dal giorno innanzi, a far un viaggio molto lontano, vv. 423 e segg., e staranno fuori di casa dodici giorni, e dell' opportunità di quest'assenza ho discorso di sopra. Viceversa Apollo continua a saettare il campo greco fino a quel giorno, e si trova poi subito in luogo opportuno per ricevere le ecatombi espiatorie e ascoltare le nuove preghiere di Crise e dei Greci (vv. 430-75). Nè ciò basta: quel giorno stesso Atena scende dal cielo a trattenere il Pelide che non uccida Agamennone (vv. 194-95), e quindi ritorna all'Olimpo alla casa di Zeus egioco tra gli altri Numi (vv. 221-22). Ciò non vuol dir altro se non che qui piglia il sopravvento il presupposto normale, e si dimentica quell' eccezione ch' era stata introdotta per una convenienza particolare. Se il poeta, per essere consentaneo, avesse fatto che Atena a metà del viaggio avesse preso il treno di ritorno per tirare i capelli al Pelide, oltre che commettere una gofferia, avrebbe ingenerato negli uditori quella confusione che inutilmente si sarebbe proposto di evitare.

La logica ha un bel darsi da fare, ma la poesia le sfugge di mano al primo momento di distrazione. Quale più spietato logico di Lucrezio? Egli afferma

come la cosa più sicura che (I, 57 e segg.)

Omnis enim per se divum natura necesse est
Immortali aevo summa cum pace fruatur,
Semota ab nostris rebus, sejunctaque longe;
Nam privata dolore omni, privata periclis,
Ipsa suis pollens opibus, nihil indiga nostri,
Nec bene promeritis capitur, nec tangitur ira.

E questa affermazione è infilata dritta dritta dopo la splendida invocazione di Venere, la progenitrice degli Eneadi, alla quale chiede e pace e favore, come non solo essa potesse intendere benissimo, ma si potesse degnare anche di occuparsi di queste piccolezze. Per un poeta filosofo la contraddizione è tanto marchiana, che il Voss credette che questi versi, che si trovano anche nel libro II, 645 e segg., sieno stati trascritti qui da un lettore maligno, per mostrare che Lucrezio non sapeva ciò che si dicesse. A ogni modo, sieno da porsi vicini, sieno da porsi lontani dall'invocazione, questi versi a Lucrezio appartengono certo, e la contraddizione non si leva. Vero è che dicono che Lucrezio sia morto matto, e questo taglierebbe corto ad ogni discussione.

31. Ma l'ammissibilità e la convenienza di queste contraddizioni non si limita ai soli casi, in cui la perfetta conseguenza è impossibile senza distruggere l'arte; vi sono anche altri casi più comuni, nei quali l'inconseguenza, ancorchè non assolutamente necessaria, è non solamente scusabile, ma preferibile, perchè molto più vera e più umana.

Quando Dante nella selva dei suicidi e per consiglio del maestro coglie un ramoscel da un gran pruno, come lo sente gridare, e vede con le parole uscir sangue dalla ferita, non ha più coraggio, XIII, 44-45:

ond'io lasciai la cima
Cadere, e stetti come l'uom che teme.

Dante rappresenta se stesso come un uomo comune e normale, e perciò, se resta sbigottito dallo strano fenomeno, è perfettamente conseguente al proprio carattere. Ad Enea succede presso Virgilio un caso simile; anch'egli strappa un ramo da un virgulto (*Aen.*, III, 26 e segg.), e

> . . . . . quae prima solo ruptis radicibus arbos
> Vellitur, huic atro liquuntur sanguine guttae
> Et terram tabo maculant. Mihi frigidus horror
> Membra quatit gelidusque coit formidine sanguis.
> Rursus et alterius lentum convellere vimen
> Insequor et caussas penitus tentare latentes;
> Ater et alterius sequitur de cortice sanguis . . . . .
> Tertia sed postquam majore hastilia nisu
> Adgredior genibusque adversae obluctor arenae,
> Eloquar an sileam? gemitus lacrimabilis imo
> Auditur tumulo etc.

Enea era un eroe, e perciò doveva essere un uomo di coraggio; per altro questo coraggio di continuare a strappare mentre la pianta dà sangue è inumano e antipatico; meno male che almeno alla vista del sangue un certo sbigottimento lo provò, e sebbene fosse un eroe, non era poi del tutto, si vede, un Giovannino senza paura, il quale non si ebbe a spaventare neanche quando gli tagliarono la testa.

Tale invece, e mi ha fatto non poca meraviglia quando l'ho letto, vorrebbe il Kammer (1) che fosse Achille, e perchè tale egli, in *Il.*, XX, 261 e segg., non è, ne trae il principale argomento per dichiarare quel luogo interpolato. Enea colpisce con l'asta lo scudo d'Achille,

> . . . . Turbossi
> Il Pelide e dal petto con la forte
> Mano lo scudo allontanò, temendo
> Nol trafori la lunga ombrosa lancia

(1) Op. cit., pagg. 105 e 303-4.

Del magnanimo Enea. Di mente uscito
Eragli, stolto! che mortal possanza
Difficilmente doma armi divine.

Che cosa infatti, a filo di logica, si può trovare di più inconseguente di un Achille che, sapendo di avere delle armi fabbricate da un Dio, allontana da sè lo scudo *per paura* che non gli sia trapassato dalla lancia? È vero, sarà inconseguente; ma se non fosse tale, non sarebbe più di questo mondo. Chiunque conosca per pratica i primi elementi dell'arte della scherma, sa che le parate non riescono efficaci se non quando sono diventate moti spontanei, di guisa che, al primo cenno d'una botta o al primo contatto, la mano si muova da sè in corrispondenza alla difesa più adatta senza bisogno di riflettere sul movimento da preferire. Achille dunque sente colpito lo scudo e per conseguenza lo allontana da sè, per moto istintivo, spontaneo, — e lo allontana *per paura* che non gli sia trapassato, così come nella scherma ogni botta si para precisamente *per paura* di esserne colpiti. Se questa volta veramente non ci sarebbe stato da temere, perchè le armi divine non si possono facilmente rompere da un mortale, questo importa poca differenza. Achille non conosceva un genere di scherma diverso dal solito, nè aveva pratica di quello che sarebbe stato adatto a tali armi; oltre di ciò, se proprio contro tali armi non c'era mezzo di spuntarla, ogni combattimento avrebbe perduto tutto l'interesse, e Achille sarebbe riuscito vincitore non per merito proprio, ma delle armi. Ottimamente dunque il poeta lasciò correre questa inconseguenza, — inconseguenza per la logica severa, ma convenienza adattissima per la verità del fatto umano. Questo episodio, e del pari quello d'Asteropeo nel l. XXI, dove Achille viene effettivamente ferito, sono necessari per l'interesse

dell'azione. Bisognava che Achille, ancorchè l'eroe degli eroi, fosse pur sempre un uomo, non un macigno, contro il quale non si può che rompersi la testa; e questa, che al Kammer parve un'assurdità, per me invece è ragione che mi fa propendere a ritenere legittimo l'episodio d'Enea, almeno nei suoi tratti fondamentali.

E così si può osservare in generale che tutti gli eroi d'Omero, innanzi che eroi, sono uomini, e quando il carattere umano e il sovrumano sono in contrasto, l'umano ha la preferenza. Diomede non è sempre un ammazzasette; e non si può dire però che, quando non è tale, non sia più lui. La violenza e il furore sono stati d'animo per loro natura transitori, e se nel momento del caldo talora si trascende, non vuol dire che, ritornando lo stato normale, non deva ritornare anche una certa ragionevolezza. Anche l'assassino non è assassino in ogni momento della sua vita, e il bestemmiatore non è sempre bestemmiatore. In *Il.*, VI, Diomede incontra Glauco e gli domanda chi sia (vv. 128 e segg.): “ se sei „, dice, “ uno degli immortali che sii disceso dal cielo, io non vorrei combattere per certo con gli Dei celesti, poichè anche Licurgo non visse a lungo, il quale venne a litigio con gli Dei, ecc. „. — Diomede, dicono, il quale prima aveva ferito Afrodite ed Ares, e avea dovuto essere seriamente ammonito da Apollo di non osar combattere con gli Dei (V, 440-42), ora sente di questi scrupoli? Appunto: là egli era nell'ardore della mischia, qui in un momento abbastanza calmo, e questa resipiscenza torna opportuna per mettere nella sua vera luce il carattere dell'eroe; senza di questa scena Diomede lascierebbe l'impressione di un mentecatto furioso; con questa diventa un uomo di questo mondo. Là egli poteva avere delle attenuanti; oltre il sangue

caldo, c' erano stati gli eccitamenti di Atena; e la domanda ch' egli fa qui mostra che almeno non persiste a farsi un vanto di quel suo agire. La domanda è perciò adatta in bocca sua: sotto l'impressione del suo incontro con gli Dei nella battaglia, teme che anche questo guerriero ignoto possa essere un Nume, ed ora, che ragiona, dichiara il suo sentimento; senza quel precedente questa interrogazione sarebbe stata oziosa, retorica e senza alcuna preparazione psicologica. I due luoghi adunque, nonchè non essere incompatibili tra loro, s'integrano a vicenda.

È anzi caratteristica dell'arte greca di non lasciare mai l' uditore o lo spettatore sotto l' impressione di atti o passioni violente, di condizioni di spirito anormali o eccezionali. Perciò l'impressione ultima e complessiva che ci lascia Diomede non è più quella d'un nemico degli Dei, nè l'impressione che ci resta d'Achille è di un nemico di misericordia. Io non so capire come quei critici, che ritennero il libro XXIV dell'Iliade una interpolazione posteriore, non si sieno accorti quanto il carattere del Pelide senza di esso ne riescirebbe diminuito. Nell' eccesso del dolore e del furore egli aveva oltraggiato il cadavere del nemico, aveva espresso il desiderio di poter lacerarlo coi denti e divorarlo, avea sacrificato dodici giovani Trojani sul rogo di Patroclo; i quali eccessi da soli e senza alcun correttivo non sarebbero certo tali da suggerirci un buon concetto della grandezza d'animo dell'eroe. L' eccesso della passione è segno d'animo grande, se è contemperato da alto sentire in tutto il resto; e l' animo grande è tale veramente, non se eccede di misura in qualche facoltà, ma se è superiore alla misura ordinaria in tutte quante. L' ira d' Achille da sola aveva prodotto una dismisura; ma poichè grande come l'ira

è la sua generosità, ritorna l'equilibrio di prima (1). Aveva giurato odio implacabile contro ai Trojani, e ora si intenerisce e piange insieme con Priamo; voleva dare il cadavere di Ettore in pasto alle fiere e agli uccelli, e ora s' arrende subito a restituirlo; l' avea trascinato nella polvere, ed ora, dopo averlo fatto lavare ed ungere, lo solleva egli stesso per porlo sul giaciglio, concede al vecchio la tregua all' insaputa di Agamennone, e dispone tutto in modo che non debba sorgere alcun impedimento per la restituzione. In tal modo è corretto ed interpretato il primo eccesso di ferocia; non avea Achille agito per malvagia brutalità, ma nel parossismo del dolore e della passione; ora che l'uno e l'altra sono alquanto sedati, gli altri nobili sentimenti riprendono il sopravvento. Nè vale il dire che qui Achille agisce solo in seguito ad ingiunzione degli Dei (2); l'intervento divino anche qui, come nel libro primo, non è che una forma plastica d'un rivolgimento interiore; infatti alle parole della madre egli non si ribella nè si lagna, e nell'eseguire va ben oltre il semplice adempimento del comando. E non solo senza del l. XXIV il carattere d'Achille sarebbe monco, ma sarebbe monco tutto il poema. L'ultimo libro infatti fa riscontro col primo: nell'uno e nell'altro è un riscatto; ma nel primo Agamennone per egoismo lo rifiuta e poi vi si acconcia solo per necessità, ma vuol rifarsene sopra gli altri; nell'ultimo Achille, che pure aveva tanto maggior ragione di negarlo, lo concede subito di buona voglia e presta egli stesso l' opera

(1) Cfr. Kammer, op. cit., pag. 336.
(2) Cfr. R. Heinze, op. cit., pag. 295, dal quale su questo punto dissento, come dissento dalla sua interpretazione dell'intervento di Afrodite nel l. III.

propria per agevolarlo. In questo modo solo è compiuta l'antitesi dei due caratteri; l'uno impetuoso, ma retto e generoso, l'altro prepotente e avaro ed egoista; l'uno perciò sente ed intende il richiamo degli Dei e obbedisce alla voce della coscienza; l'altro è sordo e prende per consiglio divino ciò che il suo egoismo gli fa sperare e desiderare.

VI.

Proposizione V. — *Le concezioni morali, ancorchè abbiano avuto uno svolgimento logico e storico, non si riproducono dal poeta costantemente secondo l'ultimo risultato al quale la conscienza sua e della specie le ha condotte; ma accanto a questo si possono segnalare dei ritorni a forme ed immagini proprie degli stadi anteriori del pensiero.*

32. Ciò che abbiamo fin qui osservato e ragionato ci conduce facilmente e opportunamente a delle altre considerazioni, che ho riassunte nella proposizione posta in fronte a questo capitolo, e che possono servire insieme di complemento e di correzione alle conseguenze troppo rigide che altri volesse trarre dai principi suesposti. Nel capitolo precedente abbiamo considerato i concetti singoli e i singoli elementi di un concetto in quanto sono in se stessi bene determinati e per tale espressa determinatezza si possono trovare in urto più o meno grave tra di loro: qui esamineremo i complessi di concetti, la loro formazione, e le armonie e le antinomie di cui constano: là si studiava il fatto come già dato, qui si esamina la costituzione del fatto stesso e la sua evoluzione.

Il vero morale, prima che conosciuto, è intuito e sentito:

Ciascun confusamente un bene apprende
Nel qual si queti l'animo, e desira.

Questo bene e questo vero alla conscienza non giunge che lentamente e grado per grado; e perciò è continuamente mutabile anche la immagine sotto la quale la mente nostra lo rappresenta. Sommo tra tutti i concetti morali è il concetto della Divinità, che dalla forma affatto materiale e grossolana sotto cui lo raffigurano i popoli rozzi, a poco a poco si purifica e si spiritualizza fino al Dio-idea di Platone e a quello della teologia nostra.

Dante, filosofo e teologo, di regola si tiene stretto alle conclusioni della sua scienza, e nella rappresentazione di Dio esclude ogni dimensione per eliminare ogni concetto corporeo, *Par.*, XXVIII, 16-21:

Un punto vidi che raggiava lume
Acuto sì che il viso, ch'egli affoca,
Chiuder conviensi per lo forte acume;
E quale stella par quinci più poca,
Parrebbe luna locata con esso
Come stella con stella si colloca.

E XXX, 121-23:

Presso e lontano lì nè pon nè leva,
Chè dove Dio senza mezzo governa,
La legge natural nulla rileva.

Inoltre il godimento che deriva dalla sua contemplazione è tutto spirituale, *Par.*, XXXIII, 100-105:

A quella luce cotal si diventa,
Che volgersi da lei per altro aspetto
È impossibil che mai si consenta;
Però che il ben, ch'è del volere obbietto,
Tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella
È difettivo ciò che lì è perfetto.

Con tutto ciò e in teoria e in pratica, come si è veduto già nel precedente capitolo, e per le ragioni

ivi addotte, accanto a questo trionfo dello spirito Dante ammette pure la materiale concezione popolare; egli riconosce espressamente che nulla giunge al nostro intelletto se non passando per il senso, e che, quanto più s'incarna nel senso, più la cognizione nostra sarà chiara, *Par.*, IV, 40-48:

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
Però che solo da sensato apprende
Ciò che fa poscia d'intelletto degno.
Per questo la Scrittura condiscende
A vostra facultate, e piedi e mano
Attribuisce a Dio. ed altro intende;
E Santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Michel vi rappresenta,
E l'altro che Tobia rifece sano.

Dopo una tale giustificazione e dopo gli esempi dati dalla Scrittura e da Santa Chiesa, nessuno ebbe a ridire se anche Dante parlò del volume dove si registrano le colpe degli uomini, e se giunse perfino a descriverne la grafia, *Par.*, XIX, 127-35:

Vedrassi al ciotto di Jerusalemme
Segnata con un *i* la sua bontate,
Quando il contrario segnerà un *emme*.
Vedrassi l'avarizia e la viltate
Di quel che guarda l'isola del foco,
Dove Anchise finì la lunga etate;
Ed a dare ad intender quanto è poco,
La sua scrittura fien lettere mozze,
Che noteranno molto in parvo loco.

Nè gli fu fatto rimprovero se, oltre gli strumenti degli uomini, attribuì a Dio anche le loro passioni, *Purg.*, XX, 94-96:

O Signor mio, quando sarò io lieto
A veder la vendetta, che nascosa
Fa dolce l'ira tua nel tuo secreto?

Poichè è noto qual era in proposito la dottrina teologica di Dante, in questi passi e in altri parecchi che

si potrebbero addurre, non si scopre alcuna contraddizione, e nel concetto ch'egli ha di Dio nessuna incoerenza: le diversità si spiegano non come diversità o nebulosità di concetto, ma come figure di un concetto solo ben definito e ben certo; e Dante stesso ci ha dichiarato che questo è il modo secondo cui vuol essere inteso.

Molto analogamente credo sia da spiegare l'apparente incoerenza di Eschilo, dove Zeus ora è il Dio che può essere concepito dal filosofo, — lo si chiama Zeus per dargli un nome, sperando che questo nome gli sia caro (*Agam.*, 170), egli è l'etere, la terra, il cielo, egli è tutto e ciò che è al di sopra di tutte queste cose (*fr.* 91), egli è il re dei re, il beatissimo dei beati, la forza che governa tutte le forze (*Suppl.*, 533-35), — ed ora, dopo tutte queste e simili espressioni, egli è l'amante di Io, l'antenato di Danao, il successore di Urano e di Crono. Questa seconda era la tradizione, era la forma che resistette alla trasformazione: il concetto vivo, quello pensato da Eschilo è il primo.

Quando invece ci facciamo ad esaminare il concetto di Dio in Omero, e lo troviamo diverso in luoghi diversi, non abbiamo più questa uscita per ricondurlo all'uniformità, nè c'è sempre argomento per riconoscere dove il poeta abbia espresso in proposito la propria convinzione razionale e dove abbia parlato per via di immagini. E poi, una convinzione razionale l'aveva veramente il poeta antico? la poteva avere? Il suo caso non è uguale certo a quello di Dante: Dante aveva un concetto razionale e filosofico: Omero ebbe piuttosto un'impressione, un sentimento della natura divina. Con tutto ciò noi possiamo almeno indagare le caratteristiche di questo sentimento, ancorchè il poeta stesso non se ne fosse reso ragione. L'immagine che ne caveremo sarà un po' vaga e vaporosa,

come è di tutte quelle cose che non furono assoggettate dalla ragione, ma avrà certi confini. Tra le diverse rappresentazioni di questa idea si potrà stabilire una graduazione, dalle più semplici alle più complesse, dalle più grossolane alle più spirituali, e quindi studiare in qual senso si deva intendere proceduto lo svolgimento, — se da un'immagine rudimentale si sia progredito di mano in mano verso una concezione più propria e più piena, o se una intuizione più pura sia degenerata in goffaggini volgari.

La via migliore per risolvere questo quesito parrebbe dovesse essere quella della ricerca storica, e certamente da questa non si può prescindere, chi voglia ai propri ragionamenti porre una solida base. Ci sono infatti degli indizi abbastanza sicuri per inferire, almeno su alcuni capitoli della teologia omerica, quali idee abbiano preceduto, quali sieno poi venute a sostituirle. E per cominciare da questi, Erwin Rohde (1) ha potuto dimostrare, come una credenza nella comunicazione delle anime dei morti col mondo dei vivi deve aver tenuto il campo prima dei tempi Omerici, nei quali è invece universalmente diffusa e sostituita l'altra opposta, che dopo il rogo le anime sieno in eterno divise dal mondo nostro, nè con esso abbiano più alcuna relazione. La prova decisiva che questo sia l'ordine storico delle due idee, e non l'opposto, la trova il Rohde principalmente nei funerali di Patroclo. Tutto il cerimoniale presuppone che l'anima del defunto ne possa avere consapevolezza e quindi conforto. Nell'Odissea (X, 51) Circe ordina ed Ulisse eseguisce (XI, 23 segg.) un sacrificio e rivolge una preghiera alle ombre dei morti; qui non solo si fanno offerte e sacrifizi, ma oltre di ciò Achille chiama l'anima del-

(1) *Psyche* (Tübingen und Leipzig. 1903), I, pag. 58 (terza ed.).

l'amico (*Il.*, XXIII, 222), come se ella potesse sentire. Anche i ludi sono parte di questa specie di culto (1) dei morti, e se culto non si può dare se non per chi ha la potenza di giovare o di nuocere, nemmeno offerte è ragionevole fare se non a chi si suppone abbia la capacità di riceverle. Orbene le dichiarazioni invece che il poeta fa sono in contraddizione col rituale: Omero tiene infatti per fermo che l'anima dall'Ade non possa più uscire; e allora a che serve il culto o l'offerta? Quel rituale dunque non potè essere stato istituito in corrispondenza alla fede di Omero, chè sarebbe stato del tutto diverso; nè si dà un rito senza prima una religione: quel rituale dunque è avanzo d'una credenza più antica, della quale perì la sostanza e restò la forma (2).

Il ragionamento è inoppugnabile. Ad ogni modo, qualunque possa essere stata la fede più antica e la civiltà precedente ad Omero, certo è che con Omero siamo daccapo un'altra volta. La società Omerica non ha di quel passato più alcuna conscienza, e delle idee degli antenati non rimane che qualche costumanza che più non si spiega e qualche fenomeno d'atavismo nel modo di intuire e di concepire. Sarebbe dunque una

(1) Se propriamente di culto dei morti si possa parlare, si discute fortemente: non è il caso di entrare per incidenza in una questione non facile. Del resto che si ritenessero o no le anime dei morti come capaci di giovare o di nuocere, non importa per il mio assunto, basta che si ritenessero capaci di ricevere le offerte, e questo mi pare innegabile.

(2) ROHDE, op. cit., I, pagg. 14-22. Le scoperte delle tombe di Micene mostrano come ai morti si facessero sacrifizi: le ossa umane trovate all'ingresso d'una camera sepolcrale insieme alle ossa di animali si spiegano ammettendo i sacrifizi umani (MAU, presso PAULY-WISSOWA, *Real-Enc.*, III, pag. 333). Così si avrebbe anche la prova storica che i funerali di Patroclo rappresentano veramente un concetto più antico, e non già più recente, sulla condizione delle anime dopo la morte.

illazione sbagliata, se dall'antichità dei riti e delle credenze, cui qua e là si accenna, si volesse determinare anche la cronologia delle varie parti dei poemi Omerici: quelle idee ebbero bensì un ordine storico quanto al loro primo apparire, ma quest'ordine fu nel passato; il poeta ha invece la mente informata ai risultati complessivi di tutta l'evoluzione trascorsa, e ancorchè si risenta della loro varietà negli accidenti, nella sostanza tutta l'Iliade e, rispettivamente, tutta l'Odissea sono concepite con sentimento e intonazione omogenea, così come tutta la Divina Commedia. Questa unità, questa impronta caratteristica e sua il poeta la colse pensando il tutto secondo lo spirito popolare; non già però accettando ogni credenza del popolo (anzi escludendo quelle che erano proprie solo di singole regioni e città), ma non ammettendone alcuna che il popolo non avesse accettata. Da ciò, dice il Rohde (1), si comprende la collaborazione di vari poeti senza discapito dell'unità, dell'unità sostanziale dei concetti fondamentali, di vita, di morte, di uomo, di Dei, di mondo, ecc. Sì, è vero, in qualche modo si comprenderebbe: purchè questa cooperazione la si limiti a quelle parti affatto secondarie che non sono che amplificazioni di motivi già dati, ove l'esemplare teneva l'imitatore in carreggiata; ma se è vero, come benissimo il Rohde aggiunge, che il poeta primo dovette scegliere, vagliare, astrarre, per assurgere ad un concetto universale e panellenico, sigillando con ciò nel poema la sua personalità, sarebbe un fatto ben strano che questa impronta personale la si fosse potuta così facilmente trasmettere ad altri da riuscir loro di riprodurla anche là dove avessero creato concetti nuovi. È notevole poi che quei luoghi, dove dell'oltretomba

(1) Op. cit., I, pag. 40.

fa capolino il concetto più antico, non sono quelli che dalla critica siano concordemente ritenuti come originari del poema, anzi l'opposto.

La ricerca storica adunque sulle antichità omeriche ha sommo valore per conoscere gli elementi dei concetti, non per determinare l'ordine logico nè cronologico tra le singole parti del poema. I problemi della vita e della morte si presentano sotto aspetti diversi: i filosofi potranno e dovranno decidersi per quella soluzione che a loro parrà migliore, ma gli uomini di carne e d'ossa, finchè una scuola o una Chiesa non abbia loro imposto una persuasione o una fede, seguono l'impulso del cuore che di volta in volta crede ciò che più gli fa comodo.

Che lo spirito irrequieto e leggero degli Joni abbia gittato da sè come un peso il senso profondo e riposto che si vuole sia stato nei miti, e insieme con esso la malinconia delle antiche credenze, si comprende e si spiega facilmente: il mito diventa favola, la leggenda romanzo, il simbolo si cancella per le licenze che il desiderio di piacere si permette di introdurvi (1). Ma nel momento del dolore l'anima ha bisogno degli antichi conforti e delle antiche speranze. Achille immola all'ombra di Patroclo dodici giovani troiani, due cani, quattro cavalli, scanna molte pecore e molti buoi, brucia anfore di miele e di olio, perchè ha bisogno di credere che l'anima dell'amico non sia insensibile a queste offerte. — La fede dei suoi atavi, che rispondeva pur tanto ai sentimenti del cuore umano, per così dire, risorge nel fondo dell'anima sua, se non come fede, almeno come una cara illusione. Il rinnovarsi del rito antico non ha dunque la sua ragione in una reminiscenza archeologica, ma in un

(1) Boutmy, *Le Parthénon et le génie grec*, pag. 40.

sentimento appassionato: nel momento della forte passione l'anima sente ciò che le giova di credere, ciò che le giova di fare, nè si accorge se cade in contraddizione con se stessa (1). Perciò se Achille stesso dice due volte prima d'accender la pira, XXIII, 19 e 179, " salve, o Patroclo, anche nelle case dell'Ade " (2); non credo si debbano escogitare interpretazioni sottili (3) per togliere il controsenso apparente. Certo, a intendere alla lettera, se l'anima era già nell'Ade, non poteva partecipare agli onori che le si rendevano, nè sentire l'invocazione d'Achille; e ciò era già stato detto espressamente al v. 69, dove l'anima di Patroclo apparisce in sogno ad Achille, e lo sollecita ad affrettare i funerali per poter passare le porte dell'Ade,

(1) Poichè le offerte all'anima di Patroclo si fanno sul rogo, la contraddizione sarebbe anche maggiore se si accettasse l'opinione del Rohde (pag. 31), secondo la quale il rogo sarebbe originariamente stato istituito per distruggere il corpo, il vicario della psiche, e così escludere questa da ogni contatto col mondo di qua; ma giustamente osserva il Mau (l. c., p. 339), che di ciò manca ogni prova, e che questa esclusione dal mondo, cui talora si accenna (p. es. XXIII, 75), la si attribuisce a effetto del rogo, perchè il rogo è la sola maniera di funerali in uso presso Omero; nè la Grecia del tempo posteriore seppe mai di alcuna differenza nello stato delle anime per essere i corpi o sepolti o cremati. Checchè sia di ciò, Gaetano De Sanctis, in « Riv. di storia ant. e scienze affini », II, n. 3-4, fa un'osservazione che taglia corto ad ogni replica. Se i vivi temevano l'azione dei morti e intendevano eliminarla distruggendo i cadaveri, dovevano temere piuttosto quella dei nemici che degli amici, e perciò ai nemici avrebbero dovuto di preferenza alzare il rogo, e non già lasciarli insepolti. Che dire poi, se l'uso della cremazione fosse in effetto più antico di quel che si crede, antico come la civiltà micenea e più antico di essa? Ciò ha sostenuto lo Stais (Ἐφημ. Ἀρχ., 1898, pag. 51 e segg.) con delle buone ragioni; senza dire che la cremazione fu constatata anche in Egitto anteriormente alla quarta dinastia (Wiedemann ap. De Morgan, *Recherches sur les origines de l'Égypte*). Cfr. anche Meyer, *Gesch. des Alt.*, II, § 76.

(2) Cfr. anche v. 103.

(3) Rohde, op. cit., pagg. 18 e 27.

donde le ombre dei morti la respingono, e donde afferma che non tornerebbe più indietro, quando il corpo fosse stato arso. Contraddizione c'è veramente, ma non più grave di tante altre. Qui parla l'ombra di Patroclo, e al v. 19 parla Achille: Patroclo espone una condizione di fatto, che il poeta naturalmente immagina secondo la credenza comune; e Achille si esprime invece secondo il proprio sentimento appassionato. Sono due modi di vedere diversi, ma ciascuno adatto al luogo suo. Che Achille infatti non si rassegnasse a questa sconsolata credenza che l'anima di Patroclo fosse inesorabilmente dopo il rogo separata dal mondo, appare anche da XXIV, 592-95, dove pone l'ipotesi ch'essa oda del riscatto di Ettore, e le promette la sua parte dei donativi. L'inconseguenza e la contraddizione sono pur tanto naturali all'uomo quando il sentimento contrasta con la ragione; e perchè gli eroi d'Omero avrebbero dovuto essere diversi dagli altri uomini?

33. Osserva il von Wilamowitz, nell'introduzione alle *Coefore* di Eschilo, essere stata una fortuna che la decisiva evoluzione di certe idee politiche e religiose non sia proceduta da Omero: troppo bassa è presso quella società la conscienza, e i concetti fondamentali della civiltà sono ancora affatto elementari. Similmente si può anche osservare che per la poesia e per l'arte fu un'altra fortuna che la civiltà di prima fosse perita, e l'umanità, fatta forte dall'evoluzione intellettuale dei secoli che erano preceduti, fosse ritornata a rinsanguarsi alle pure fonti della natura. L'abitudine e la convenzione producono nei popoli civili una tendenza a seguire ciascuno la sua via, ad assumere una data impronta caratteristica che fa ciascuno differente da ciascun altro. Se fosse durata la

civiltà micenea, avremmo avuto un poema miceneo, e non umano; nella politica, nella religione, nella morale, nella sociologia sarebbero stati rappresentati i concetti speciali di un dato popolo, o d'una frazione d'un popolo, in un dato momento della storia, — probabilmente più elevati di quelli che Omero ci rappresenta, ma certo più accidentali e più transitori. Nella evoluzione delle idee morali forse ogni tentativo di accertamento della conscienza contiene insieme un errore, e ogni aspirazione del sentimento ha in sè anche il germe di una verità. Ora l'Iliade è il poema universale per eccellenza, perchè i suoi concetti religiosi non sono fissati in un credo, nè ordinati in un sistema filosofico; perchè i suoi principî politici non mettono capo ad un forte concetto di Stato in alcuna forma bene costituita e determinata; perchè le sue idee morali non vanno oltre la pratica della vita comune, nè si coordinano in teorie; l'idea panellenica e umana si potè svolgere per la rinuncia forzatamente avvenuta di tutto ciò che era particolare e convenzionale, per lo sceverarsi del frutto dell' esperienza, che dalla speculazione consciente passò nel sangue e, per così dire, nell'organismo del popolo nuovo. Anche senza indizi esteriori, il carattere spiccatissimo di universalità che hanno i poemi Omerici, e specialmente l'Iliade, pare a me che anche da solo potrebbe essere argomento più che bastevole per conchiudere ch' essi non furono il frutto d'un incivilimento iniziale, ma che rappresentano una civiltà che rinasce sui frammenti d'un mondo più antico. Un popolo che sia affatto nuovo porta seco dalla precedente barbarie costumanze e caratteristiche inveterate, che lo separano più che non lo affratellino con gli altri popoli, e la sua opera d'arte, anzi che essere universale, ha l'impronta di questo suo speciale indirizzo. Il *Carmen*

Saliare o quello dei *Fratelli Arvali* perdono ogni interesse e ogni senso fuori del luogo e dell' occasione per la quale furono composti: ma Dante, come Omero, raccoglie e riassume la semenza della civiltà, e scrive per il genere umano.

34. Ma accanto ai concetti che Omero ereditò dal passato lontano, accanto a questo substrato inconsciente di idee, dacchè con la società nuova si era affermata anche una nuova civiltà, cominciò anche una seconda evoluzione. E come la prima in Omero ci apparisce nei suoi avanzi, così questa ci si rappresenta nel suo divenire. La difficoltà dunque è diventata doppia; prima bisogna saper sceverare ciò che appartiene all' una e ciò che all' altra evoluzione, e quando poi si sarà bene vagliata la parte che spetta a questa seconda, torna a riaffermarsi lo stesso problema: questa evoluzione per i concetti morali e religiosi fu davvero, o fu costantemente, un progresso? o rotolò qualche volta per una china di decadenza?

Chi riduce tutta l'attività dello spirito umano alla ragione soltanto, tien per sicuro che ci sia stato un procedimento continuo di epurazione, e che ciò che è più perfetto si deva intendere anche come più recente: ma chi ritiene che la natura abbia conceduto spontaneamente agli uomini non corrotti quella rettitudine d' intuizione che occorreva per la loro salvezza, è più disposto a ritenere che sotto la ingenua semplicità prima (semplicità non di selvaggi, ma di popoli che si rinnovano) si celi un vero più limpido e puro che nelle dotte concezioni posteriori. È questo anche il pensiero del Vico, il quale osserva " che per difetto d'umano raziocinio nacque la poesia tanto sublime, che per filosofie, le quali vennero appresso, per arti e poetiche e critiche, anzi per queste istesse non

provenne altra pari nonchè maggiore „ (1). Ma pur senz'essere così assoluti, si può osservare che anche negli organismi di natura, ancorchè sostanzialmente il progresso sia continuo, ciò non ostante, per la pratica nostra e per i nostri intendimenti, l'utilità e la bontà delle cose ci appariscono solo a certi stadi del loro svolgimento, al di là dei quali perdono il loro pregio fino a che non sia raggiunto lo stadio successivo. Il frutto ha maggior pregio del fiore, ma non ne ha nessuno finchè è fiore avvizzito; e l'uovo che s'avvia a diventare pulcino possa capitare sul piatto d'un certo mio censore schifiltoso. Così è nel mondo morale: l'uomo perfettamente ragionevole senza dubbio è superiore all' uomo inconsciente; ma l' uomo che si avvia alla ragione, non è meraviglia se in effetto qualche volta cominci con apparir peggiorato. Chi fa il male sapendo di farlo, secondo Platone, è un passo più innanzi nel mondo morale di chi lo fa senza saperlo, perchè egli ha la conoscenza della legge morale e l' altro no; — certo è però ad ogni modo che son preferibili di molto gli ignoranti a cotesti sapienti. Or dunque, se questo è il procedimento naturale, e se è legge che noi non ne possiamo cogliere i frutti se non a quel dato grado di maturità, ne viene che la legge del progresso sarà vera, quando un largo ciclo sia compiuto, quando sia compiuta la trasformazione del verme nella farfalla; non nello stadio intermedio, quando il verme ha perduto i suoi movimenti, quando la farfalla non ha ancora messo le ali: in questo stadio il progresso è in potenza; la vita piena era prima e sarà poi, questa più perfetta di quella, purchè ci si arrivi. Così il concetto di Dio presso Platone è infinitamente più alto e più degno

(1) Op. cit., pag. 144.

che presso Omero; ma a considerarne lo svolgimento in molti gradi intermedi, quanto all'apparenza, sarà più facile scorgere corruzione e degenerazione. Gli Dei dell'Odissea per un po', diremo così, di miglior educazione esteriore che guadagnarono in confronto di quelli dell'Iliade, altrettanto perdettero di dignità morale, e quelli di Virgilio non sono tanto cresciuti in potenza quanto in prepotenza.

Paolo Cauer nel suo buon libro *Grundfragen der Homerkritik,* prendendo appunto a considerare la differenza tra gli Dei di Virgilio e quelli d'Omero, e osservando che la loro azione nell'Eneide è più immediata e personale di quella dell'Iliade, crede di poter stabilire questa norma, che quanto più una scena, ove entrino gli Dei, si avvicina al carattere virgiliano, tanto più sia da ritenersi di origine recente.

Egli osserva infatti che l'Iliade e l'Odissea possono concepirsi senza l'intervento diretto degli Dei e l'Eneide no (1). Enea si mette in viaggio senza sapere dove andrà a finire, e solo a poco a poco, mentre passa da un luogo all'altro, gli Dei gli fanno conoscere dove sia il paese nel quale potrà fondare una nuova Troja (2): senza comando degli Dei egli non passerebbe da una stazione ad un'altra; egli è strumento passivo nelle loro mani, nè da sè, nè per umano consiglio verrebbe ad alcuna deliberazione. Per lo contrario Telemaco nel primo dell'Odissea si decide al viaggio a Pilo ed a Sparta per consiglio di Atena che gli si è presentata

(1) Op. cit., pag. 222.

(2) Questa incertezza di Enea appare sopra tutto nel l. III, che qua e là è in contraddizione con qualche singolo cenno di altri libri: ma ciò si spiega col modo di comporre usato da Virgilio, e col fatto che il poeta non ebbe tempo di dare al lavoro suo l'ultima mano. Secondo l'Heinze per altro (op. cit., pag. 85 e segg.), il libro III sarebbe degli ultimi composti, e rappresenterebbe perciò la definitiva concezione virgiliana.

sotto la figura di Mente, principe dei Tafi; ma questo consiglio veramente poteva darlo, nonchè un Dio, anche un amico, anche il vero Mente. Così Atena in sembianza di Laodoco nel quarto dell' Iliade persuade Pandaro di scagliare una freccia contro di Menelao, ma la tentazione poteva venire benissimo anche da Laodoco stesso, e, anche per un lettore che agli Dei non ci creda, la scena torna naturale. Enea è trattenuto da Didone come Ulisse da Calipso; ma benchè Calipso riceva da Zeus l'ingiunzione di lasciar partire l'eroe, tutto procede con tale naturalezza, che Ulisse, il quale non seppe dell'intervento divino, rimase poi sempre in dubbio, se veramente la ninfa non si fosse lasciata indurre a questo passo da spontaneo mutamento di parere (VII, 263). Invece Enea, quanto a sè, non desidera di meglio che rimanere sempre a Cartagine, anzi Mercurio capita improvviso a comandargli di partire proprio mentre egli è tutto occupato a dirigere la fabbrica della città: senza un espresso intervento divino Enea non si sarebbe mosso. Prosegue ancora il Cauer i confronti tra l'opera di Mercurio che guida Enea e i Trojani in Cartagine, e quella d'Ermete che conduce Priamo ad Achille; tra i sogni di Agamennone (*Il.*, II, 23), di Penelope (*Od.*, IX, 804), di Nausicaa (*Od.*, VI, 25), e quelli di Enea (*Aen.*, II, 270; III, 148) e di Turno (VII, 419); tra la morte del piloto di Menelao (*Od.*, III, 280) e quella di Palinuro (*Aen.*, V, 858); tra l'ingresso d'Ulisse nella città dei Feaci e quello d' Enea in Cartagine; nei quali luoghi è evidentissima questa differenza, che in Omero tutto potrebbe stare ugualmente in piedi anche eliminando il soprannaturale, e in Virgilio tutto cadrebbe. I cantori dell'età eroica, conchiude (1), sono

(1) Op. cit., pag. 227.

dunque doppiamente superiori al poeta augusteo, e perchè la loro intuizione della natura e della vita è più fresca e senza mezzo, e perchè la loro credenza a quel potere soprannaturale che la governa è più sincera: essi raccontano bensì cose e fatti che passano la misura umana, ma non cade loro in pensiero di immaginar cose che contraddicano a ciò che la esperienza ci insegna. Mentre gli Dei di Virgilio hanno per norma il proprio volere e il proprio beneplacito, se ne trovi o no una ragione plausibile, l'azione degli Dei d'Omero concorda con le leggi eterne ed universali (1). Questo, del resto, lo riconobbe anche Plutarco (2) ove nota che Omero fa che gli Dei non già adoperino ogni mezzo a ogni fine, ma sempre cose appropriate: " O non vedi che Atena, quando vuole persuadere gli Achei chiama Ulisse, e quando rompere i patti cerca Pan-

(1) L'Heinze, op. cit., pag. 292, accenna anche a luoghi di Virgilio, dove effettivamente gli Dei rappresentano le forze fisiche, *ratio physica:* Giunone, che rappresenta l'aria, comanda legittimamente ad Eolo re dei venti: ma questi sono concetti sporadici e che non correggono, anzi piuttosto mettono in luce il difetto della concezione generale. La spiegazione poi ch'egli tenta dell'intervento degli Dei in Virgilio, interpretandolo come allegoria (pag. 298 e segg.), press'a poco come facciamo noi con quello d'Omero, tranne la differenza tra la spontaneità e la consapevolezza, se gli riesce per alcuni casi, come quelli di Aletto e di Amore, è del tutto arbitraria per gli altri: se il comando di Mercurio ad Enea di abbandonare Cartagine ha da significare una resipiscenza spontanea d'Enea, proprio in quel momento, non solo senza preparazione psicologica, ma anzi con preparazione contraria, io non vedo dove con questo modo d'interpretare si possa andare a finire; senza contare che, ove sia tolto il comando espresso del Dio che gli fornisce una scusa, il nostro eroe si ridurrebbe proprio a nient'altro che ad un perfetto briccone. La resipiscenza d'Achille nel libro I dell'Iliade è ben altra cosa: essa gli impedisce di ammazzare un uomo, il che anche nei tempi eroici era un fatto per lo meno irregolare; Enea, al contrario, per resipiscenza si risolverebbe a tradire una donna! Lasciamogli almeno le attenuanti.

(2) *De Pythiae orac.*, pag. 405 *a-b*.

daro, e quando sconfiggere i Trojani va da Diomede? Poichè questi è valente e battagliero, e l'altro arciero e sventato, e l'altro eloquente e prudente. Perocchè non ebbe Omero lo stesso concetto che ebbe Pindaro, se è Pindaro [e non è di certo] colui che scrisse:

Se Dio lo voglia,
Pur su una canna navigar potresti. »

E badisi bene, chè non vorrei esser frainteso. Se l'azione divina in Omero corrisponde sostanzialmente ai concetti morali e ai fatti psicologici che si svolgevano in quella società, ciò non vuol dire affatto che il poeta ne fosse consapevole, o ch'egli scrivesse dietro un principio filosofico. Come in ogni altro fatto umano, il fenomeno è anteriore alla conscienza di esso. La lingua si è evoluta secondo leggi determinate senza la consapevolezza di queste leggi, e così la morale ebbe un'applicazione intuitiva prima di diventare dottrina. E come la morale si è affermata, si è affermato insieme il concetto elementare, e perciò retto, di Dio, che egli sia il governatore del mondo: egli governa, e la natura obbedisce, e così si spiega l'ordine delle cose. Che se presso popoli del tutto rozzi e selvaggi il concetto d'un essere superiore comincia più basso, vano è cercarlo in Omero: gli Dei d'Omero non sono più forze brute, ma forze morali, d'una morale un po' grossolana, ma morali: non si dimentichi mai che la civiltà omerica non è civiltà primitiva. Ciò posto, se Dio governa, e il mondo obbedisce, e se nessuno è al di sopra di lui, era facile la illazione ch' egli potesse anche mutare e variare le leggi. Non è più la legge quella che si applica, ma il volere di Dio, e in questo stadio ulteriore si spiega il concetto virgiliano. Vero è che Virgilio salva le convenienze della morale: i suoi Dei intervengono a modificare lo svolgimento

naturale degli avvenimenti non per soddisfare un capriccio, ma per ottenere così un bene maggiore. Il loro volere è imperscrutabile, ma si ammette a priori che è buono; e per questo rispetto si potrebbe dire che il concetto religioso in Virgilio è più intenso. Per altro la bontà dello scopo è presso di lui un presupposto gratuito: che Enea abbandoni Didone potrà essere un bene relativamente ad un dato ordine di concetti e ristrettamente ad una politica e ad una religione nazionale; che possa essere un bene in senso generale ed assoluto, noi non vediamo in alcun modo: l' intervento divino pertanto qui prende carattere di arbitrio. Così avviene che l'intuizione omerica sia più vicina al concetto razionale e filosofico della divinità, che non i successivi conati della prima riflessione: il progresso era anche qui soltanto in potenza, era progresso in rapporto al frutto futuro che ne sarebbe maturato, non al fiore di prima che già si sfogliava.

Il Cauer ha colto nel vero. In altre parole si potrebbe dire che, mentre Virgilio domanda alla religione la spiegazione di ciò ch'egli ordisce fuori dell' ordine naturale, Omero spiega con la religione i fenomeni fisici (1) e i fenomeni morali che trova in natura : non solo se piove, se tuona, se folgora, è opera degli Dei, ma è loro opera un improvviso malore degli uomini, come un' improvvisa guarigione, un improvviso consiglio, o un'improvvisa determinazione. L' opera degli Dei insomma è spesso una forma plastica dei fenomeni morali sfuggevoli ad una psicologia ancora infantile (2),

(1) Così anche il Vico, op. cit., pag. 85, *Degnità XXXIII*: « La fisica degli ignoranti è una volgar metafisica, con la quale rendono le cagioni delle cose che ignorano alla volontà di Dio ».

(2) Perciò se talora, come nel libro V o nel VII dell' Iliade, l' intervento degli Dei non ha un effetto valutabile per l'azione,

una forma plastica non accattata nè sovrapposta; non un simbolo, una figura, un macchinario, come nei poeti posteriori, ma qualche cosa di congenito e di inseparabile dalla sostanza; non involucro, ma spirito di concetti, anzi lo stesso concetto morale nella sua sintesi e nella sua pienezza. Questo modo di concepire sostituisce, non inefficacemente, in Omero e compensa la mancanza dell'analisi diretta, che a noi piace tanto, sopra lo svolgimento del dramma interno e dei suoi motivi psichici. Egli anche qui ci rappresenta il fenomeno, non la nostra riflessione sopra di esso; perciò le passioni ci sono mostrate nei loro effetti soltanto, o nel momento dell'atto deliberativo (1); tutt'al più si risolvono in discorsi che uno fa effettivamente a se stesso (2).

35. Ciò posto, non è però lieve il pericolo che si può correre nel tirare dalle premesse la conseguenza; e non sarà inutile pertanto indugiarci un poco sui particolari. Conviene tenere sempre presente che, appunto perchè ciascuna idea morale fondamentale è di sua natura complessa, e perchè gli elementi che la compongono, a un certo stadio del suo svolgimento, non sono più tutti conscientemente valutati nè valutabili, nè si possono costantemente tener presenti, ciascuno in realtà se la finge secondo il proprio abito e gusto particolare di concepire; quindi nascono dapprima delle varietà, le quali alla loro volta generano delle altre forme che man mano si allontanano dal-

non è questa una ragione così grave per sospettare di quei passi, quanto sarebbe invece se l'effetto fosse veramente tale da superare quello dei mezzi umani.

(1) Cfr., per esempio, *Il.*, I, 189: διάνδιχα μερμήριξεν.
(2) *Od.*, VI, 118-26; XIII, 197-216, ecc.

l'idea tipica primitiva, non però senza parecchi ritorni. Ora chi viene dopo una lunga evoluzione di questa idea, nel rifonderla, rinnovarla e ricrearla, usa d'una certa libertà, e tra le diverse immagini può scegliere tutte quelle che, pur discostandosi un po' dal suo centro di veduta, non escono però affatto di fuoco.

Così Dante, abbiamo visto, pur concependo Iddio come puro spirito, si permette bensì talora di attribuirgli e figura ed azioni proprie dei corpi; ma in far ciò non esce da certi limiti. Nè solamente egli ci avverte, come abbiamo notato, che tutto ciò che di materiale gli attribuisce si ha da intendere simbolicamente e metaforicamente, ma anche, aggiungiamo ora, gli atti di questo genere (e in ciò è più innanzi di Eschilo) li tocca sempre di sfuggita, nè lascia tempo al lettore di fissarsi sopra la loro materialità. Agli esempi addotti ne aggiungerò uno, che per questo effetto mi pare caratteristico.

Dio creatore è nominato come, *Par.*, XIX, 40-42,

Colui che volse il sesto
All'estremo del mondo, e dentro ad esso
Distinse tanto occulto e manifesto.

L'immagine è rappresentata solo sommariamente come nella Bibbia (1), dove ha la sua origine, e, ciò che più importa, non è fatta per raccontare di proposito in qual modo sia avvenuta effettivamente e determinatamente la creazione, ma solamente per richiamare alla fantasia un fatto già noto, così che è ben chiaro che la frase deve essere presa solo in senso metaforico. Il Milton invece, nel libro VII del *Paradiso Perduto*, ripiglia l'immagine medesima, e non per incidenza, ma

(1) *Job.*, 38, 5: «Quis posuit mensuras eius, si nosti? vel quis tetendit super eam lineam?» — *Prov.*, 8, 27: «Quando praeparabat caelos, aderam: quando certa lege et gyro vallabat abyssos».

di proposito la determina particolarmente in ogni contorno, come una realtà vera e propria (1):

c l'aurea sesta,
Già custodita nel divin tesoro,
Recasi nella mano. onde con essa
Circoscriver la terra e l'universo.
Nel centro un piè ne appunta e l'altro aggira
Per la profonda oscurità, dicendo:
Stenditi fin laggiù; sia quella, o mondo,
La tua circonferenza. (*Trad.* A. Maffei).

Dante fin qui non sarebbe giunto; questo eccede l'estensibilità del suo concetto, e rappresenta un modo di vedere del tutto diverso, poco meno diverso che non sia quello di Virgilio in confronto d'Omero.

Allo stesso modo possiamo constatare che neanche le divergenze tra un luogo ed un altro dell'Iliade, e rispettivamente tra uno ed un altro dell'Odissea, eccedono mai questa naturale e ragionevole estensibilità. Gli Dei d'Omero sono esseri superiori bensì, ma sostanzialmente fatti ad immagine dell'uomo: il loro carattere soprannaturale è un'idealizzazione del carattere umano: si rendono invisibili, ma di solito avvolgendosi in una nebbia; passano rapidamente da un luogo all'altro, ma con mezzi materiali, o allungando i passi (*Il.*, XIII, 20), o sul cocchio (*ibid.*, 23, ecc.), e se anche pigliano altra forma (*Il.*, VII, 59), la loro metamorfosi non ha alcun effetto sull'azione: anche dopo il miracolo l'effetto è quale si poteva ottenere coi mezzi umani. Ora è naturale che al poeta antico

(1) . . . . and in his hand
He took the golden compasses, prepar'd
In God's eternal store, to circumscribe
This universe, and all created things:
One foot he center'd and the other turn'd
Round through the vast profundity obscure;
And said: Thus far extend, thus far thy bounds,
This be thy just circumference, o World!

non riuscisse di sostener sempre la sua concezione idealistica alla stessa altezza e qualche volta se ne dimenticasse o se ne liberasse; e se ne libera facilmente, appunto perchè tra l'idea e la realtà nella concezione omerica la differenza è nel quanto e non nel quale. Tutte le contraddizioni che nota il Cesareo a questo proposito sono infatti di questo genere. " La vita „ egli osserva (1) " per loro è facile, e non ce n'è uno che non abbia passato dei guai, e che tuttora, nell'epos istesso, non soffra o ingiurie, o minacce, o amarezze, o maltrattamenti, o persecuzioni, o ferite, o, in tutti i modi, difficoltà di ogni genere; ..... san tutto, eppure in certi luoghi dimostrano di saper poco o nulla, non solo delle cose occulte, ma di cose chiare ad ognuno; e ve ne ha poi di quelli che ne san di più, e di quelli altri che sanno di meno; posson tutto e talvolta dimostrano di poter pochino pochino; ..... sono immuni da morte e da vecchiezza, eppure vi sono i più giovani e i più vecchi, e in *Il.*, V, 388 si dice che Ares rischiò perfin di morire. L'Olimpo, loro abitazione, non si sa ben come sia; ora è lucente e tale che non vi fiocca mai neve, ora affatto nevoso; ora al di sopra delle nubi, ora al di sotto, or proprio in mezzo „. Tutto questo e tutto quanto si può aggiungere in particolare sugli Dei singoli, è sempre d'un genere: la concezione personale, l'antropomorfismo prevale sul concetto ideale, ma non v'è in ciò mai una concezione diversa, un principio diverso, un'azione che abbia carattere diverso. Questa diversità la cominciamo a trovar subito se usciamo dai due poemi. Nell' Inno ad Apollo si racconta con tutti i particolari come il Dio si fosse

(1) Op. cit., pagg. 49-50. Ometto le citazioni dei singoli luoghi d'Omero e alcune osservazioni particolari, che non si riferiscono strettamente al nostro soggetto.

mutato in delfino per condurre i naviganti cretesi fino a Delfo; ora nè in tutta l'Iliade, nè in tutta l'Odissea c'è affatto nulla che somigli a questo miracolo così nuovo in se stesso e così senza riscontro di procedimento naturale, sia in genere, sia in ispecie. Soltanto come della scena del *Paradiso Perduto* c' è il primo germe in Dante e nella Bibbia, così il primo germe di questo concepire si può riscontrare nei poemi omerici, ma il primo germe soltanto. In *Il.*, VII, 58-60, Atena ed Apollo stanno su di un faggio a guardare la battaglia in forma di sparvieri; questo però è indifferente per l'azione, e nessuno neppur se ne accorge: quei due sparvieri sono due Dei, perchè lo dice il poeta, ma, per quello che fanno, potrebbero essere anche veramente due uccelli. Similmente nell' Odissea, dove in generale l'entrare e l'uscir di scena degli Dei sono predisposti con miglior arte, Ino sale sulla zattera d'Ulisse (*Od.*, V, 333-53) simile ad uno smergo (1), e si tuffa in mare simile ad uno smergo; ma poichè parla ed agisce come una persona, vuol dire che effettivamente la figura di smergo non l'avea presa e che la similitudine serve a rappresentare non una forma plastica, ma un modo d'agire. Se talora gli Dei pajono realmente farsi conoscere mentre che si trasformano, bisogna anche allora intendere con discrezione. In *Od.,* III, 372, Atena, che fino allora avea accompagnato Telemaco in forma di Mentore, scompare in simiglianza d'avvoltojo (?), e Nestore riconosce che quella doveva essere Atena; ma in *Od.,* I, 320, dove essa scompare in un caso analogo (2), Telemaco *ne deduce* che quello possa essere un Nume (3); eppure se il suo scompa-

(1) Il v. 337 per altro è più che dubbio, e quanto a me non esiterei a ritenerlo spurio.

(2) ὄρνις δ' ὣς ἀνόπαια διέπτατο.

(3) v. 323: ὀίσατο γὰρ θεὸν εἶναι.

rire si dovesse intendere in qualsiasi dei significati propri che si possono attribuire alle parole del testo, che quello fosse un Dio, Telemaco dovea averlo per certo e non solamente immaginarselo: l'espressione dunque anche qui è mezzo propria e mezzo metaforica, mentre nell'Inno omerico invece non può cader dubbio sulla realtà e materialità dell'immagine.

36. Anche su di un altro punto fondamentale dell'etica i due poemi omerici si aggirano concordi in una cerchia ben definita di concetti meglio che non apparisca ad un osservatore superficiale; voglio dire l'idea del Fato e dei suoi rapporti con gli Dei.

Sebbene in Omero il concetto della divinità non sia più quello di una cieca forza fisica, ma si sia già incarnato nella personalità e nella figura umana, la sua potenza però tiene ancora alle necessità delle leggi cosmiche, e non ha assunto il carattere di arbitrio: il νόμος si plasma sopra la ἀνάγκη. Se non si può dire che conscientemente e razionalmente in Omero la onnipotenza divina sia limitata dalla giustizia, questo è almeno in confuso nel suo sentimento; gli Dei non sono potenti senza limite, perchè fuori, se non sopra di loro, c'è una potenza impersonale, il fato, che essi non possono distruggere. Neanche si può dire d'altra parte che Omero concepisca gli Dei come esseri soggetti a qualche altra potenza; essi non si crucciano infatti di essere da meno del fato, e se anche questo non piace loro, lo accettano serenamente. Zeus stesso pone i fati sulla bilancia, e giudica secondo il loro peso: egli è l'esecutore del fato, come nella società umana il re dovrebbe essere l'esecutore della legge e l'amministratore della giustizia.

Nel nostro concetto di Dio non è attribuirgli difetto, ma perfezione, il ritenere ch'egli non possa far

contro alla giustizia. Gli è che noi concepiamo la legge dell' universo essenzialmente sotto l' aspetto morale; mentre il fato per i Greci non è solo la giustizia, nè la giustizia interamente, ma qualche cosa di più ampio, di più generale, tutte le leggi che l'uomo non comprende, o non può comprendere, tutto ciò il cui motivo è imperscrutabile, tutto ciò che è sottratto all' accidente e all' arbitrio. Non è dunque, neanche secondo il concetto greco, attribuire difetto a Zeus, ma perfezione, il ritenere ch'egli non possa far contro al fato; e la discussione, se Zeus sia soggetto al fato, o lo governi, è mal posta. Se Omero qualche volta scambia indifferentemente questo con quello, è cosa affatto naturale, come è naturale che Zeus apparisca supremo reggitore delle cose: egualmente noi scambiamo Dio con la somma giustizia, e attribuiamo al suo volere il mantenimento dell'ordine morale. Insomma Zeus è la volontà, il fato è la legge (1): perciò la legge non ha nè culto, nè preghiere, la volontà sì; Zeus, che era volontà, fu concepito come persona; il fato, perchè era legge, rimase anche in Omero un concetto astratto (2), senza affetti e senza passione, norma esteriore e pura

(1) Cfr. Preller-Robert, *Griech. Myth.*, I, pag. 529.

(2) Nella interpretazione della μοιρα è dell' αἶσα omerica dissento del tutto dal Buchholz, e in altri punti e qui dove dice (*Homer. Real.*, III, 1, pag. 59), che essa non è persona, perchè gli uomini, per così dire, aveano esaurita tutta la loro energia plastica nella creazione degli altri Dei. La αἶσα poi, che *fila* gli eventi di Enea in *Il.*, XX, 127-28 (cfr. XXIV, 210), si ha da intendere in senso metaforico (come il νόμος di Pindaro, *fr.* 169, il quale è re di tutti i mortali e gli immortali e con la mano suprema dà sanzione di giustizia alla forza), sebbene sia prossimo a questo, e ne derivi, il concetto plastico delle filatrici della vita, il qual concetto si va determinando e insieme separandosi dall'αἶσα in *Od.*, VII, 197-98:

πείσεται ἅσσα οἱ αἶσα κατὰ Κλῶθές τε βαρεῖαι
γεινομένῳ νήσαντο λίνῳ, ὅτε μιν τέκε μήτηρ.

necessità, nè mai è cenno di *volere* del fato. Perciò la volontà degli Dei può mutarsi, in quanto gli Dei sono liberi al pari dell'uomo; invece la legge del fato non si muta, e dove si parla di questa possibilità (1), se ne parla solo in ipotesi, che non vien messa in atto, — così come Dante dice nello stesso senso, *Purg.*, XXX, 142:

L'alto fato di Dio sarebbe rotto; —

ovvero la parola ha mutato di significato, passando nell'accezione molto affine di giustizia, come in *Od.*, I, 35 e IX, 352; o è una specie d'iperbole, che in sostanza non vuol dir altro se non che l'evento fatale è differito nel tempo, come in *Il.*, XVI, 780, dove si dice che gli Achei erano vincitori non ostante il fato, il che equivale a dire che la loro sconfitta era rimandata, — così come Ezechia ottenne di protrarre la morte di quindici anni e, *Par.*, XX, 52-54,

Ora conosce che il giudizio eterno
Non si tramuta, perchè degno preco
Fa crastino *quaggiù* dell'odierno.

Ma come in Omero non v'è contraddizione tra la potenza degli Dei e quella del fato, così non si può neanche dire che perciò gli Dei sieno inutili, e che solo il fato sia il vero Dio (2). Iddio creò l'uomo a

---

(1) ὑπέρμορον, *Il.*, II, 155; *Od.*, I, 34 e 35; V, 436.

(2) La frase μοῖρα καὶ θεός non è che una specie d'endiadi, e non vuol dir altro se non: *Dio che opera secondo legge e giustizia.* Più determinata è la ἐκ θεῶν μοῖρα di Bacchilide, XVI (XVII), 24; come pure i *fata deum* di Virgilio, il quale s'impigliò, nè ormai poteva evitarlo, in uno spineto di contraddizioni veramente sostanziali, la cui somma è questa, che gli avvenimenti grandi e le conclusioni finali sono, a guardare all'ingrosso, soggetti a un fato prestabilito, che è insieme la volontà degli Dei, i fatti minori seguono il loro corso o possono esserne disturbati: la provvidenza non si occupa delle piccolezze, *de minimis non curat praetor.* Tutto sommato, il concetto di Virgilio effettivamente non vale quello di Omero. Cfr. Heinze, op. cit., pag. 287 e segg.

propria immagine e somiglianza, secondo insegna la Genesi, e l'uomo nell'immaginar Dio fece altrettanto. La legge bensì governa il mondo, ma per sè è cieca e sorda, e c'è bisogno d'una conscienza che la applichi, nè questa conscienza si concepisce altrimenti che come persona, nè la persona, qualora la si determini concretamente, può prendere nella fantasia popolare altra figura e carattere che quella di uomo. Ammessi gli Dei antropomorfi, era difficile non attribuir loro tutti i caratteri e le passioni degli uomini; e quanto più il poeta si sforzava di dar loro forma e tipo, tanto più scadevano dalla sana, sebbene confusa, intuizione primitiva. Quando adunque si concepivano come uomini, ed uomini molto più potenti di noi e d'una specie superiore, era anche ovvio pensare che la loro volontà potesse essere del tutto arbitra delle cose, se anch'essa non avesse avuto una norma dietro alla quale governarsi. Che poi gli Dei stessi riconoscano questa norma, si vede dal loro giuramento (*Il.*, XV, 36-40, ecc.). L'antropomorfismo dunque aveva avuto per effetto la separazione della volontà dalla legge, ma non aveva ancora determinata un'antinomia. Il fato, prima che come concetto razionale, si presentò all'intuizione e al sentimento del poeta come necessità morale; nel tradurla in concetto razionale, la riflessione posteriore non potè astenersi dal compiere ciò che mancava dall'una parte e dall'altra, e ammise negli Dei la assoluta libertà dell'arbitrio, e nel fato la volontà e la coscienza. Così si produsse l'antinomia con la peggio degli Dei, tanto che Erodoto potè scrivere che anche a un Dio è impossibile *sottrarsi* al fato stabilito (1).

---

(1) I, 91: τὴν πεπρωμένην μοίρην ἀδύνατά ἐστιν ἀποφυγέειν καὶ θεῷ.

37. Che se in sostanza, quanto ai fondamenti della religione e della morale, l'Iliade e l'Odissea sono concordi, ad un occhio più aguzzo e ad un esame più particolare non è difficile trovare anche per questi concetti tra i due poemi una differenza e una gradazione. Abbiamo infatti già veduto nel paragrafo precedente come nell'Odissea il concetto di fato, se in sostanza è ancora lo stesso, si presti però ad una maggiore estensione di significato che ne agevola e, per così dire, ne prepara la trasformazione finale. Talora pare la si tocchi. In *Od.*, III, 236-38, " la morte neanche gli Dei possono allontanarla dall'uomo loro caro, quando lo colga il fato esiziale di morte ". Che se ciò in sostanza non vuol dire altro se non che gli Dei non possono violare le leggi di natura, e questo non importa in loro alcun difetto, certo è che la constatazione dell'impotenza prepara l'idea della soggezione e quindi dell'imperfezione; da questo al concetto d'Erodoto che abbiamo citato non è lungo il passo.

Ed anche per altri rispetti si possono notare delle differenze. Nell'Odissea gli Dei entrano più personalmente nell'azione e la loro attività si spiega piuttosto parallelamente alle leggi di natura che non come forma esterna di esse.

Nell'Iliade, per esempio, essi ci compariscono in sembianza di questo personaggio o di quello; ma il personaggio reale allora scompare affatto dalla scena: il Dio è sostituito al personaggio umano, che in quel momento viene soppresso, e l'azione procede di regola come sarebbe proceduta anche senza questa sostituzione. Nell'Odissea invece accade anche che il personaggio vero venga messo a confronto col personaggio fittizio. Noemone (IV, 653-56) racconta la partenza di Telemaco e come aveva visto partire insieme " Mentore, ovvero un Dio: a lui quegli in tutto rassomi-

gliava; ma però questo mi meraviglia, che ieri mattina ho veduto qui Mentore, mentre allora era andato sulla nave a Pilo „. L'ufficio che compie Atena sotto la forma di Mentore poteva compierlo anche il vero Mentore, e per questo rispetto non c'è differenza dagli altri casi analoghi dell'Iliade; qui però abbiamo un doppio: colui che partì sulla nave doveva essere un Dio veramente, se il vero Mentore è rimasto a casa; nè un'interpretazione restrittiva nè una riduzione al caso normale è più possibile. Dello stesso genere quanto al concetto, ma più grossolana quanto alla forma, è la soluzione immaginata da Virgilio (*Aen.*, I, 691-93), quando Amore veste le sembianze di Julo, e il vero Julo, affinchè forse non guasti il giuoco, è addormentato e rapito da Venere. E allora si doveva anche dire come poi fu restituito al suo posto, e come il giuoco non l'abbia guastato più tardi. Quanto è rovinosa molte volte la preoccupazione del verisimile!

L'intervento degli Dei nell'Odissea, abbiamo veduto, non è necessario, come è necessario invece in Virgilio, e su questo punto fondamentale siamo sostanzialmente pari con l'Iliade. Se non necessario per altro, questo intervento nell'Odissea è talora molto utile. Ermete (X, 277) insegna ad Ulisse delle cose che questi veramente non poteva sapere in altro modo e gli dà un farmaco per salvarsi dagli incanti di Circe: così nel principio del l. XV, Atena svela a Telemaco in sogno dei fatti ch'egli altrimenti avrebbe ignorati. Insomma senza l'intervento divino le cose, non nella sostanza, ma negli accidenti loro sarebbero andate altrimenti. Achille, tale era il suo carattere generoso, si sarebbe tenuto dall'uccidere Agamennone anche senza l'intervento di Atena; ma senza la trasformazione di Ulisse in vecchio nel XIII dell'Odissea, cadrebbe tutto l'edificio attuale del poema. Il miracolo anche qui non

era necessario: che un uomo d'una certa età stanco dai viaggi e dalle fatiche possa apparir più vecchio che non sia, non è nessuna meraviglia; perciò il miracolo si poteva sopprimere e spiegare invece tutto naturalmente, come si può spiegare naturalmente anche la prima trasformazione in giovane (*Od.*, VI, 229 e segg.), quale effetto del bagno; — il che non può dirsi certo di quella di Enea presso Virgilio (*Aen.*, I, 589 e segg.), che perciò riesce mal preparata. Ad ogni modo senza di questa trasformazione lo svolgimento della favola o nella prima parte o nella seconda (1) sarebbe stato diverso.

Oltre di ciò il meraviglioso e il fantastico nell'Odissea hanno una parte maggiore: le case e i giardini di Alcinoo, le sculture animate, le navi dei Feaci, che conoscono i pensieri degli uomini e sanno dirigersi da sè (VIII, 559 e segg.), hanno appena dei lievi riscontri nell'Iliade, come quello degli automi di Efesto, cui accenna il l. XVIII. E non solo nell'Odissea vi sono cose, ma fatti e azioni meravigliose. Le trasformazioni, che nell'Iliade sono accennate indeterminatamente, nell'Odissea sono particolareggiate ed hanno parte notevolissima. Non solo Ulisse si muta e si trasmuta, ma gli uomini si cambiano in bestie e di bestie in uomini, e la nave Feacese diventa uno scoglio. Così Ino Leucotea (V, 333 e segg.), mentre Ulisse in mezzo al mare è in grave pericolo con la sua zattera, gli apparisce e siede sulla zattera stessa, gli parla e gli porge un velo che deve condurlo a salvamento. Ora è bensì vero che il modo col quale Ulisse si salva può spiegarsi anche coi mezzi umani; il soccorso divino per altro prende una forma meravigliosa. In battaglia ed in mezzo alla società umana un Dio si cela prendendo figura

(1) Cfr. più oltre, § 59.

d'uomo, e può conversare con gli uomini senza essere conosciuto; qui, nel mare deserto e solitario, l'intervento divino è palese; solo un essere sovrumano può apparire improvviso a quel modo. Nè si può spiegare che Ulisse veda Ino in sogno o gli paja vederla per effetto di fantasia sovreccitata, poichè essa non solo gli dà delle buone parole, ma anche un velo, un oggetto reale, una specie di salva-gente, che poi viene effettivamente adoperato da Ulisse. L'Iliade invece si può dire che manchi di tali rappresentazioni. Un luogo di essa, in cui l'azione divina pare accostarsi a questo carattere, è quello della sepoltura di Sarpedone, che Apollo rapisce di mezzo alla battaglia e affida al Sonno e alla Morte, perchè lo trasportino in Licia (*Il.*, XVI, 666-83), ma siamo però ben lontani ancora da questi miracoli. Infatti, senza contare che l'atto soprannaturale resta del tutto isolato e con gli uomini non ha alcun contatto, e nessun effetto esercita sugli altri eventi, è da osservare che l'intervento del Sonno e della Morte è così indeterminato e la loro azione così esigua, da poter essere incerti se il poeta se ne fosse fatto un concetto plastico, o semplicemente intendesse colorire un'espressione metaforica.

Si può notare ancora nell'Odissea una maggior cura nella preparazione esteriore dei fatti meravigliosi (1), e nell'Iliade invece una più vera preparazione interiore; questa anzi va tanto più decadendo quanto più quella si perfeziona, va decadendo fino al punto di rappresentare l'intervento divino meramente occasionale: infatti nel libro I, 20 e segg. gli Dei non si adunano per trattare di Ulisse, ma poichè sono radunati e Poseidone non c'è, Atena, in via di discorso, butta là

(1) Sulla tecnica di queste rappresentazioni veggasi più oltre § 74.

una parola in favore dell'eroe: il motivo psichico è dissimulato. Ma per vedere qualche caso più insigne, consideriamo nei due poemi il contenuto dei sogni; il sogno di Agamennone e quello d'Achille nell'Iliade (II, 28; XXIII, 62 e segg.), quello di Penelope e quello di Nausicaa nell'Odissea (IV, 804, VI, 25). Che Penelope sogni buone speranze del figlio di recente partito, e cose sconfortanti del marito assente da vent'anni, è la cosa più naturale; ma questi non sono che i pensieri della veglia cui la fantasia dà una forma plastica, e il sogno poteva apparire tanto quella notte quanto un'altra, nè ha alcun effetto di qualche momento nell'azione; oltre di ciò la forma del sogno di Penelope è indifferente: e come il conforto essa crede riceverlo dalla sorella che viene a trovarla, così poteva figurarselo anche in qualsiasi altro modo. Del pari, che Nausicaa sogni di dover andare a fare il bucato, è probabile genericamente, poichè è un pensiero famigliare a chi governa la casa. Ma che Agamennone, infatuato dell'idea della protezione che Zeus gli deve accordare (1), sogni che Zeus stesso gli suggerisca di venire alla prova, è probabile specificamente. Quando una forte passione tiene occupata l'anima nella veglia, è naturale che la sua immagine le sia presente anche nel sonno; non è più una visione, ma una ossessione; — e quando uno desidera ardentemente una cosa, prende facilmente per buon augurio e per buona ispirazione tutto ciò che in qualche modo possa interpretarsi in senso favorevole alla sua passione. Il sogno d'Agamennone non è una semplice associazione di idee, è un'imposizione; non è accidentale, o arbitrario, ma necessario; non è uno spediente dell'arte, è

(1) *Il.*, I, 174-75: . . . . . παρ' ἐμοί γε καὶ ἄλλοι,
οἵ κέ με τιμήσουσι, μάλιστα δὲ μητίετα Ζεύς.

l'osservazione d'un fatto psicologico. — Nè diverso è il sogno d'Achille. Egli non aveva avuto tutto quel giorno e tutto il giorno innanzi altra cura che quella di vendicar Patroclo e di aprestargli gli onori del rogo, e non s'era dato pensiero nè del cibo nè del riposo: ora l'ombra di Patroclo gli appare in sogno e si lagna della sua trascuranza. Che ingratitudine e che contraddizione! si vorrebbe esclamare. Ma Achille invece nè se ne meraviglia, nè se ne cruccia: infatti l'ombra di Patroclo non è in realtà altro che un parto della fantasia sovreccitata dell'eroe, cui tarda anche nel sonno di compiere i funerali dell'amico. Se Achille nel sonno ha una visione, non può avere altra visione che questa. Per Nausicaa invece e per Penelope la forma del sogno è puramente accidentale e psicologicamente è meno preparata.

Se da ciò che si è detto ci proveremo a dedurre una conclusione, si dovrà riconoscere che i limiti del concetto informativo di ciascun poema, più che nelle apparenze e nelle accidentalità esterne, devono essere cercati nella sostanza del concetto stesso e nella sua stessa natura. Diremo pertanto che Dante esclude ogni rappresentazione materiale di Dio di cui non sia chiaro subito il significato simbolico o metaforico; che l'Iliade esclude ogni azione divina che non si possa ridurre a fenomeno fisico, a legge morale, o a fatto psichico (1); che l'Odissea va un passo più in

(1) S'intende da sè che questa teoria non impedisce che anche quanto ai concetti religiosi e all'intervento divino si possano e si debbano riconoscere nei poemi omerici delle interpolazioni; io intendo soltanto di proporre un canone diverso per il riconoscimento delle parti spurie, un canone per il quale il loro numero e la loro estensione si restringeranno assai più che non si faccia con gli altri ragionamenti. Così, per esempio, in *Il.*, XI, 185-210, l'intervento di Iride mandata da Zeus ad Ettore acciò questi eviti di combattere con Agamennone, a nulla serve, perchè Ettore

là (1), ammette il soprannaturale, anche quello che è irriducibile ai fenomeni quotidiani, nè può essere da essi sostituito, come la discesa di Ulisse all'Ade, ma non ammette mai il suo intervento in contraddizione dei motivi naturali delle azioni, come avviene invece nell'Eneide.

38. Gli elementi di questo concetto fondamentale possono bensì aver avuto un'origine quale più vicina e quale più lontana, ma in atto si fusero insieme nell'intuizione del poeta, nè può parlarsi di superfetazioni; il limite stesso anzi è insieme prova e determinazione di questa unità. Arbitraria, pertanto, si mostra affatto l'asserzione del Niese (2), che nessuna delle scene dell'Olimpo, che si trovano nell'Iliade, dovesse essere nel poema primitivo; e non regge nemmeno quella del Cauer (3), che riteneva essere l'intervento invisibile degli Dei nei poemi Omerici più antico del visibile, perchè è più semplice e più facile. Sostanzialmente sono due forme parallele del concetto medesimo, e come tali non si vede perchè quella dovesse avere la preferenza: in fatto poi è gratuito il presupposto che ciò che è più semplice e più facile preceda ciò che è più complesso e più difficile. E finalmente si potrebbe argomentare in contrario che anzi, essendo la poesia essenzialmente arte plastica, e tanto più plastica quanto più risaliamo verso le origini, l'intervento visibile piuttosto avrebbe dovuto presso i

non se ne dà per inteso, e perciò lo ritengo interpolato, quando non lo volessimo piuttosto credere un avanzo di un episodio originariamente più ampio, nel quale fosse svolto più soddisfacentemente il motivo psicologico della prudente astensione.

(1) Cfr. Niese, *Die Entwickelung der hom. Poesie*, pag. 50.

(2) Op. cit., pag. 105.

(3) Op. cit., pagg. 234-35.

poeti avere la precedenza nel tempo in confronto dell'altro, come quello che era più accomodato alle esigenze dell'arte primitiva. Ma questa questione per Omero è affatto inutile. I poemi Omerici non sono poesia primitiva; e qualunque dei due modi possa essere stato il primo ad usarsi, Omero, che li trovò tutti e due, li potè anch'egli adoperare scambievolmente e indifferentemente, secondo gli tornava più comodo, secondo occorreva un'azione più energica o meno energica, secondo che il movimento psichico era più o meno violento o improvviso, secondo che l'effetto di questo movimento aveva conseguenze dirette sul solo soggetto o anche fuori del soggetto. Quando Zeus vuol dare a Patroclo la vittoria sopra i Troiani, non occorre si incomodi con alcun atto determinato, ma non fa altro che render fiacco Ettore (*Il.*, XVI, 656); è un intervento più negativo che positivo; e come per ciò Zeus potesse operare visibilmente non si troverebbe nè la convenienza nè il modo: è un fatto interno, psicologico, sostanzialmente ristretto ad Ettore solo. Così in *Il.*, XV, 463 Zeus rompe la corda dell'arco di Teucro, e anche questo avviene senza che Zeus si mostri o discenda dal trono: l'accidente era per se stesso possibile anche senza intervento divino, e solo perchè ne andava della vita o della morte di Ettore, lo si attribuisce al consiglio di Zeus. Ma quando Achille irritato contro Agamennone perde quasi il lume degli occhi e già già sguaina la spada, il rivolgimento che per la voce del dovere nasce nell'animo suo da farlo desistere, è così improvviso e violento che non può essere rappresentato se non da un'azione improvvisa e violenta. Perciò Atena scende dal cielo e lo prende per i capelli (*Il.*, I, 194-97): non bastava ispirare semplicemente un nuovo consiglio, bisognava impedire un'azione: la violenza della passione era troppo

forte, perchè il poeta se la rappresentasse soltanto come un dramma interno, senza una manifestazione esteriore. Un semplice cambiamento di parere poteva attribuirsi a leggerezza e imprudenza; il cedere al comando di un Dio, che rappresenta la forza suprema della legge morale e il grido della coscienza, mostra invece generosità di carattere. Questa scena perciò deve ritenersi autentica e legittima come e meglio di qualunque altra (1). Del pari, poichè Achille aveva asseverato e promesso al morto amico di dare il cadavere di Ettore in pasto ai cani e agli uccelli, una semplice resipiscenza, passata la crisi dell'ira e del dolore, nè sarebbe stata compresa dagli uditori senza scapito del carattere dell'eroe, nè il poeta antico l'avrebbe saputa preparare con adequata analisi psicologica. Sebbene dunque anche qui realmente il rivolgimento sia interno (2), il motivo di questo rivolgimento il poeta lo attribuisce al consiglio degli Dei riferito ad Achille dalla madre. Come là Atena, qui Teti è una manifestazione plastica d'un fatto psicologico.

Non è affatto mio intendimento, esaminando tutti i luoghi ove gli Dei intervengono, dimostrare che il poeta abbia sempre scelto a proposito tra l'uno e l'altro modo di rappresentarli. Molte volte l'intervento personale e visibile è soltanto apparente, come nel XIX dell'Odissea, dove Ulisse e Telemaco portano le armi nelle stanze superiori (vv. 33-34): " e innanzi a loro Pallade Atena tenendo un'aurea lucerna faceva una bellissima luce „; mentre poi è chiaro che si vede la luce e non la Dea, tanto che Telemaco do-

(1) Sulla indeterminatezza della forma assunta dalla Dea veggasi più oltre, § 74.

(2) *Il.*, XXIV, 560-61: νοέω δὲ καὶ αὐτὸς | Ἕκτορά τοι λῦσαι.

manda come ci sia questo lume, e Ulisse gli risponde che certo era una manifestazione divina. Nè, se badiamo alla sostanza, ancorchè rappresentato nella forma più plastica, è diverso l'intervento di Apollo nel libro I dell'Iliade. I dardi del Dio non sono per i Greci effettivamente altro che una pestilenza (λοιμός, I, 61), e l'autore dell'Iliade non intendeva la cosa altrimenti da come la intese Pindaro in un caso analogo (Pitia III, 31-37). Molte volte è materia del tutto opinabile e pericolosa per noi ad analizzarsi sottilmente. Talora anche l'abitudine della formula può avere indotto ad aggiungere qualche leggero tratto che a noi non pare opportuno. Se nel l. XVII dell'Odissea Atena ispira ad Ulisse di andare in giro ad accattare il pane dai proci, e questo glielo ispira *standogli vicina*, o nel XVIII lo fa parere più gagliardo di membra, pure *standogli vicina* (1), questa determinazione non è che formale: la formula, allo stesso modo degli epiteti, dai luoghi nei quali era propria si estese agli altri dove è indifferente o anche disadatta; nè quindi deve essere intesa troppo alla lettera.

Conviene anche non dimenticare che Omero non era affatto un filosofo, nè un architettore di sistemi, ancorchè egli abbia potuto porger larga occasione di considerazioni filosofiche: non gli dobbiamo perciò chiedere, specialmente nei concetti astratti, quella rigida consentaneità tra loro e col tipo fondamentale che più ragionevolmente potremmo chiedere a Dante. Egli non fece alcuna professione di fede intorno al carattere che intendeva attribuire alla divinità; e perciò fino a che non ci sia sostanziale ed intima contraddizione tra due luoghi, non siamo in diritto, per una semplice inconseguenza esteriore, di espungerne uno.

(1) XVII, 360 e XVIII, 70: ἄγχι παρισταμένη.

Levare dall'Iliade, come fu proposto, tutti i luoghi dove gli Dei adoperano la violenza materiale, equivarrebbe a levare quasi tutta l'azione degli Dei; e se ammettiamo solo che Atena prenda per i capelli il Pelide, non deve più far meraviglia che Zeus parli della catena da attaccare al cielo per tirare a prova (1). Che un poeta primitivo, quando l'immagine plastica governava da sovrana la fantasia, potesse limitarsi proprio solo ad attribuire agli Dei un intervento intelligibile più che sensibile, è assurdo pensare. Degli Dei che solo da lontano governassero il mondo, ispirando coraggio o paura, suggerendo consigli ed operando più come potenza spirituale e morale che come violenza reale, sarebbero stati troppo vanescenti ed aerei in mezzo al mondo delle forme; e là dove li troviamo agire in tal modo, l'idea immateriale viene corroborata dal riferirsi all'immagine reale che altrove si rappresenta. Il Zeus che con un semplice atto del suo volere rinfranca Ettore (*Il.*, XV, 241-42), è quel Zeus che con un cenno del capo fa tremare l'Olimpo. Non solo dunque è ammissibile che lo stesso poeta abbia adoperato l'intervento divino, oltre che in forma spirituale, anche in forma materiale e diretta, ma questo anzi era assolutamente necessario, nè quasi sarebbe concepibile che avesse potuto fare altrimenti.

39. Ma come in ciascun uomo è l'idea generica di giustizia, e quando si viene al caso pratico di rado accade che questa idea determinandosi non si corrompa,

(1) Si potrebbe osservare che se l'immagine degli Dei, che tirano la catena, e quella di Zeus, che tiene attaccati alla catena non soltanto gli Dei ma tutte le cose, è per noi brutale e facchinesca nella forma, non è sostanzialmente lontana dal concetto nostro che tutte le cose si ricongiungono all'Ente supremo e alla causa prima appunto come gli anelli d'una catena.

così il concetto della divinità nei poeti primitivi è retto solo in quanto è inconsciente, e questa rettitudine si manifesta singolarmente in quei luoghi dove dell'azione degli Dei si tocca per incidenza o indirettamente. Quando invece si viene alla rappresentazione diretta del mondo soprannaturale, la riflessione ancora mal sicura da parte del poeta non può condurre ad altro che ad ingrossare i tratti esteriori e materiali. Si sa bene, tra il sublime e l'esagerato non c'è che un passo, e per questo passo non occorre mettere in mezzo un periodo storico; basta talora soltanto l'impegno del poeta di superare se stesso, la volontà deliberata di rappresentare un concetto straordinario con un'immagine straordinaria; e finchè non si esce da quel cerchio di idee, possono tanto il grande quanto il grossolano essere parto della medesima fantasia. Come il tipo ideale degli uomini è il forte prima del sapiente, così fortissimi prima che sapientissimi si immaginano essere gli Dei. I tempi primitivi dell'incivilimento rappresentano l'infanzia dell'umanità, epoca per certi rispetti beata e piena di vera e perenne poesia: ora anche per il fanciullo la somma potenza equivale alla somma forza, e quando egli dovesse, per esempio, dal concetto non erroneo, ma confuso, di *re*, che gli balena nella mente, fissarsi a determinare come il re debba essere, egli immaginerebbe non già un padre del popolo, ma uno che può imprigionare e impiccare secondo meglio gli piace. Così a certe menti puerili e bislacche dei primi cristiani la potenza del Cristo non si manifestava nel benedire, ma nel maledire, e in certi vangeli apocrifi ci si racconta per esempio com'egli ancora ragazzo avesse fatto cader morto un compagno che inavvertitamente l'aveva urtato, e avesse fatto rimaner secco e stecchito un altro che disturbava i suoi giochi. Questo è assai peggio delle grossolanità degli Dei di

Omero, questo non solo è goffo ed è sconcio, ma è anche direttamente contrario al principio dal quale presume di muovere. Quelle anime rozze, quei cuori ristretti, osserva giustamente a questo proposito Gastone Boissier (1), credendo che un Dio non si manifesti che con dei miracoli, erano tanto preoccupati di mostrarlo potente, che dimenticarono di farlo buono. Gli è che il primo sforzo incomposto della conscienza conduce all'esagerazione della retta intuizione inconsciente, e il concetto spirituale ricade nel materiale. Non sono dunque queste, che abbiamo esaminato, due diverse concezioni rappresentate nei diversi luoghi dei poemi omerici, ma due momenti della concezione medesima difficilmente separabili tra di loro.

Chi tenga presente questa specie di antinomia generale tra il concetto intuitivo degli Dei in Omero e la loro materiale rappresentazione, si spiega facilmente certe antinomie più spiccate di luoghi singoli, che non sono altro che casi e manifestazioni pratiche d'uno stesso fenomeno. Così, per esempio, in *Il.*, III, 275 e segg., Zeus è invocato come testimonio e vindice dei patti giurati, mentre, nel libro IV, 64-74, Era lo incita ad adoperarsi perchè i Trojani li rompano, ed egli non solo annuisce, ma manda anche Atena a questo scopo. Ebbene, nel primo luogo il concetto di Zeus è il concetto puro e intuitivo di Dio protettore del giusto e dell'onesto; nel secondo la umanizzazione, conseguenza del concretarsi dell'idea, ha offuscato il carattere divino. L'azione divina nel primo luogo è invocata come soprannaturale; nel secondo luogo non ha altro ufficio che di dare forma plastica e figurativa al dramma interno, di rappresentare con segni esteriori ciò che passava nell'animo di Pandaro e che lo spinse a violare

(1) *La fin du Paganisme*, II, pag. 9.

la tregua scagliando la freccia contro Menelao. — Non si muove foglia che Dio non voglia, diciamo anche noi; ma la conscienza dei tempi omerici non era giunta ancora a distinguere ciò che Dio vuole e ciò che Dio permette: un fatto come questo non si poteva pensare avvenisse senza il consenso degli Dei, tanto più che è uso d'Omero attribuire ad impulso divino ogni subitaneo movimento dell'animo. L'opera disonesta presupponeva un consiglio disonesto, e il poeta nel suo giudizio a posteriori, anzichè far discendere la bontà celeste sulla terra, fa risalire agli Dei anche la malvagità umana. Questo procedimento era bensì poco razionale, ma in compenso molto più spiccio e più facile; e poichè gli Dei si adattavano ad essere umanizzati, il poeta non si accorgeva di alcuna sconvenienza sostanziale. Se è lecito questo confronto, il concetto degli Dei in Omero, sebbene per questo rispetto inconsciente, non pare molto dissimile dal concetto cattolico del Papa. Gli Dei sono ministri della giustizia e della legge, e ciò che pronunciano *ex cathedra* non si ritira più e non può ingannare (1): in tutto il resto, poichè il poeta li ha immaginati come sono gli uomini, sono, come gli uomini, fallibili anch'essi; nè questo importa alcuna contraddizione. Anche in questo caso pertanto i due concetti che pajono opposti devono essere considerati l'uno come indipendente dall'altro e ciascuno come accomodato esclusivamente al luogo suo proprio. Per ciò stesso poco dopo, nella scena citata, Agamennone, lamentando la mancata fede, può di nuovo appellarsi a Zeus che o presto o tardi vendicherà il tradimento: il concetto puro di

(1) *Il.*, I, 526-27:

. . . . . οὐ γὰρ ἐμὸν παλινάγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν
οὐδ' ἀτελεύτητον, ὅ τι κεν κεφαλῇ κατανεύσω.

Dio ritorna a galla appena cessi l'occasione di deviarne; quello è il punto saldo da cui costantemente il poeta muove, ancorchè qualche volta momentaneamente paja uscire di strada. Così, sebbene nel l. VII dell'Iliade Atena ed Apollo se ne stieno in disparte sul faggio in forma di avvoltoi a guardare il duello tra Ettore ed Ajace, quando Ettore cade riverso indietro per il colpo del sasso che gli percosse lo scudo, eccoti Apollo che lo rialza (1). Era dunque il Dio stesso sceso dall'albero per prender parte alla lotta? Non occorre tanto disturbo: Apollo lo rialza per mezzo di quella stessa azione spirituale per la quale anche altrove un Dio o l'altro ispira forza o sgomento nell'animo di questo o di quel personaggio, e anche qui il concetto materiale degli Dei ha ceduto il campo al concetto immateriale. Identico è il caso di Ulisse in *Il.*, XI, 437, a cui Pallade salva la vita, così come ora si direbbe fare la Madonna, senza che paja nè necessario nè conveniente di ritenere che la Dea sia proprio scesa dal cielo in mezzo alla pugna, come pare credere il Lachmann (2). Così Ettore, in *Il.*, XV, 241-42 (3), anche prima che Apollo lo guarisca, ripiglia i sensi semplicemente per un atto del volere di Zeus. Così se, in *Il.*, VIII, appena che Poseidone ha finito di sconsigliare Era dal parteggiare contravvenendo ai comandi di Zeus (vv. 209-11), questa ispira subito un consiglio ad Agamennone (v. 218), o se Apollo poco dopo (v. 311) devia un dardo da Ettore, non ne dedurremo altra conseguenza che questa, che il concetto più puro della divinità prende il sopravvento contro quello dell'arbi-

(1) v. 272: τὸν δ' αἶψ' ὤρθωσεν Ἀπόλλων.
(2) Op. cit., pag. 87.
(3) . . . . ἀτὰρ ἆσθμα καὶ ἱδρὼς
παύετ', ἐπεὶ μιν ἔγειρε Διὸς νόος αἰγιόχοιο.

trio e della forza bruta, in cui era degenerato quando il poeta si era accinto malamente a determinarlo.

40. Ciò che si è detto fin qui dei concetti astratti intorno alla religione e alla morale si può ripetere in particolare delle credenze speciali e concrete, dei singoli culti e dei singoli miti tanto del mondo degli Dei quanto di quello degli eroi. Anche qui dobbiamo riconoscere una lunga evoluzione e insieme una sovrapposizione di credenze, della quale la religione omerica è il risultato finale; nè deve fare meraviglia se qualche volta troviamo le traccie anche degli stadi passati; il passato non si cancella così da non poter qualche volta rivivere. È vero che la religione d'Omero è molto semplice ed ha essenzialmente carattere universale e panellenico: ma ciò non vuol dire che anche ai tempi d'Omero non ci fossero poi tanti culti speciali e tanti miti e leggende quante erano le città, nè che fosse del tutto perita la memoria di culti e di miti una volta più in fiore, nè che il poeta nella sua selezione abbia potuto sempre procedere con esattezza rigorosa e pedantesca. Abbiamo trovato delle reminiscenze di un antico culto dei morti; perchè non potremmo anche trovarne di una mitologia o più antica o diversa? Credono molti critici che per esempio quel luogo dove entra in scena Diona (*Il.*, V, 370 e sgg.) e quell'altro dove si parla di Dioniso (*Il.*, VI, 132 e sgg.) e altri tali sieno interpolati, perchè nè Diona nè Dioniso appartengono all'Olimpo omerico. Ora io nego che questa ragione per se stessa valga a provare che lì vi sia interpolazione: perchè non potrebbe Diona procedere da un culto o disusato o particolare, anzichè essere una divinità nuova? Questa menzione non turbava per nulla il concetto generale del poema e restava affatto isolata, allo stesso modo che nella Divina

Commedia gli Dei del paganesimo non turbano punto l'idea cristiana e sono semplici reminiscenze d'un'altra fede abbandonata o non riconosciuta. E se questi Dei presso Dante qualche volta si confondono col Dio vero (*Purg.*, VI, 118-9:

o sommo Giove,
Che fosti in terra per noi crucifisso),

sia pure soltanto per figura poetica, perchè a maggior ragione non potremo ammettere una tal confusione in Omero, il quale non era poi vincolato da alcun dogma, nè astretto da alcun credo? L'Olimpo omerico ha del tutto perduto ogni significato naturalistico e ogni carattere di simbolismo: e perchè gli Dei riuscissero foggiati interamente sul modello degli uomini, deve essere preceduta una ben lunga evoluzione e, per molti rispetti, un lungo scadimento.

Questa elaborazione si pare evidente a chi consideri come nell'Iliade i caratteri delle singole divinità siano bene determinati. Quel concetto che finchè stava sulle generali poteva essere vago e impreciso, come si impersona, insieme si fissa in un tipo. Si potè parlare di diverse forme del concetto di Dio in Omero; non si può parlare di diversi caratteri di una singola divinità. Apollo, che pure parteggia per i Trojani, tiene la parte più nobile di tutti; è sempre sereno, non soffre di gelosie nè di rivalità, non dà in escandescenze, non tende tranelli volgari, non riceve rimbrotti dal padre. Ares è sempre avventato e sventato; Era è sempre gelosa e ricalcitrante contro il marito. Questa consentaneità sempre costante da un capo all'altro del poema, mentre prova insieme l'unicità dell'autore, è pure indizio che l'evoluzione di quel singolo concetto era compiuta e che avea quasi finito di germogliare. In tali condizioni non è meraviglia se tra gli Dei stessi, che Omero certamente riconosce e che si trovano nelle parti del

poema tenute anche dagli altri per autentiche, alcuni non sieno più che avanzi e frammenti: tale è per esempio Leto, la quale, tuttochè moglie di Zeus, non ha altra caratteristica che d'essere madre d'Apollo e d'Artemide, e quanto a sè non ha affatto nè azione nè potenza, nè volontà. Se dunque gli Dei stessi e i miti d'Omero nel loro complesso non sono organismi nuovi, ma avanzi d'un mondo perito, con qual serietà di critica vorremo noi rigettare senz'altro l'uno o l'altro frammento, soltanto perchè non si trova più il resto del corpo a cui riattaccarlo?

Con ciò d'altra parte non intendo punto di negare (giova ripeterlo per prevenire i facili censori), che talora la velleità dei rapsodi di mostrarsi informati di molti miti e leggende li abbia tentati ad inserire cose estranee, sia, più spesso, appartenenti ad altri canti che pure avevano a memoria, sia, più di rado, anche farina del loro sacco. Quando il momento è propizio, chi resiste alla tentazione d'inserire un luogo comune? di parer dotto anche al di là dei confini del proprio mestiere? Si potrà dunque notare una serie di luoghi interpolati di questo genere, come per es. *Il.*, XIV, 317-27, dove Zeus enumera alla moglie tutte le amorose ch'egli avea avuto e alle quali adesso la preferisce, e probabilmente *Il.*, VIII, 473-83, dove le fa una minaccia poco sensata. Anche in questo genere per altro bisogna andare molto cauti prima di recidere, sia che si tratti d'un mito di numi, sia che si tratti d'una leggenda d'eroi.

Infatti il soggetto dell'epopea non è campato in aria, ma scelto di mezzo alla società umana, e perciò non può nè deve essere staccato del tutto dalla vita di questa società. L'Odissea non canta solo di Ulisse, nè si limita solo all'azione di quei pochi giorni che passano dal principio del libro I alla fine del XXIV: non

solo Ulisse racconta le sue vicende passate di tempi e luoghi lontani, ma Nestore nel libro III e Menelao nel libro IV narrano distesamente le vicende proprie e le altrui, e Telemaco non va a fare il viaggio a Pilo ed a Sparta se non per mettersi in comunicazione egli pure col mondo eroico. Il ritorno di Ulisse per sè solo era un argomento troppo individuale e privato; conveniva perciò riaccostarlo e intrecciarlo con l'interesse universale della specie. In uno stadio di riflessione più avanzato di quello dell'Iliade l'autore di questo poema trovò uno spediente, ancorchè semplice, abbastanza razionale per ottenere questo intreccio e questa unità, cioè la narrazione dei fatti passati per bocca dell'eroe stesso che ne fu parte principale, la qual narrazione è sempre richiesta, ed ha perciò un motivo sufficente. Nell'Iliade invece il nesso è molto più lieve, e i fatti estranei al soggetto e al filo del poema sono bensì raccontati da qualche personaggio. ma solamente per incidenza, e sempre senza che ciò sia richiesto da alcuno: tali le imprese di Nestore a Pilo nel VII, 132-56, e nel XI, 670-761, quelle dei Cureti e degli Etoli nel IX, 524-599, quelle di Licurgo e quelle di Bellerofonte nel VI, e così via. Che l'uno o l'altro di tali brani sia interpolato è un sospetto che può nascere facilmente; ma non si può levarli tutti o la maggior parte senza danneggiare le radici del poema, senza isolare l'Iliade dal resto del mondo eroico. D'altra parte, se pochi si troveranno che approvino di tagliar via dall'Odissea, o almeno dal contesto dei libri in cui sono inserite, le narrazioni di Nestore e di Menelao, perchè con Ulisse hanno a far poco, non pare che l'essere introdotte con arte più primitiva sia una ragione sufficente per condannare di preferenza quelle dell'Iliade. E poi anche qui si può ripetere: se una digressione breve o lunga se la permetteva il rapsodo,

nessuna ragione sostanziale si può trovare per togliere la stessa licenza al poeta.

Osserva il Kammer giustamente che Omero è parco e sobrio nell'attingere al mondo delle leggende; che non si estende molto sul ratto di Elena, nè sulle circostanze esteriori della guerra, come il giudizio di Paride (1), il sacrifizio d'Ifigenia. Or bene, se l'Iliade fu tanto interpolata di miti estranei, come avvenne che nessuno pensò a trar partito invece da questi che pur erano così prossimi? Questi miti presuppongono una concezione del tutto diversa. Agamennone che avesse sacrificato la figlia avrebbe un carattere del tutto differente da quello che ha nell'Iliade, e differenti sarebbero i suoi rapporti con gli altri principi: l'interpolazione avrebbe introdotto idee nuove e contraddittorie; e ciò prova che l'interpolazione, come s'è detto, non avvenne se non come semplice ampliamento esteriore di concetti già dati. Che però tanti miti, ancorchè non legati alla tela del poema, sieno stati aggiunti posteriormente senza che ne sia derivata alcuna sconvenienza sostanziale; che l'interpolatore abbia avuto sempre il naso così fino da distinguere, anche introducendo concetti nuovi, tra tanti e tanti quali erano quelli che facevano al caso suo, ciò è impossibile immaginare: solo il poeta nell'accordo perfetto dei suoi sentimenti poteva compiere questa selezione, e ciò prova che l'interpolazione per questo rispetto avvenne in proporzioni molto ristrette. Perocchè è bensì vero che nel rapporto dei miti omerici tra di loro si potrà riscontrare un'irrazionalità materiale tollerabile e trascurabile, ma non si troverà una diversità sostanziale nei principî e nei presupposti della concezione stessa, quella di-

(1) A questo giudizio si accenna solo in *Il.*, XXIV, 29-30, i quali versi facilmente si possono eliminare.

versità che importa una diversa disposizione di spirito, che rappresenta le cose sotto una luce del tutto diversa. Il mito d'Eracle, ancorchè estraneo al soggetto dell'Iliade, non ha alcuna caratteristica che lo metta in opposizione con l'ordine di idee che informa il poema. Che invece Efesto spacchi con una scure la testa a Zeus, perchè ne balzi fuori Atena, o che Crono inghiotta una pietra credendo di mangiare il proprio figlio, queste sì sono mostruosità aliene affatto dal concepire d'Omero, come ne è alieno il simbolismo mitologico onde hanno origine (1).

41. Del resto i concetti morali sono così, per loro propria natura, complessi che torna difficilissimo anche alle menti più esercitate alla riflessione e alla logica non trascurare talora qualcuno anche degli elementi più essenziali che li costituiscono, quando qualcun altro soverchi col proprio peso sul sentimento e sulla fantasia. Anche ora, per esempio, nel problema morale, non solo nella discussione, ma altresì e più nella pratica, non solo l'uomo volgare ma anche la persona pensante si sente disposta a darla vinta alla dottrina della libertà o a quella del determinismo, o almeno ad accostarsi all'una o all'altra, a seconda dell'interesse o della passione, sia pur lieve e transitoria. E in tali casi avvengono le transazioni, e se queste non bastano, succedono le contraddizioni, tanto più gravi quanto

(1) Se anche *Il.*, V, 875: σὺ γὰρ τέκες ἄφρονα κούρην, a tirarlo coi denti, si riducesse a significare che Zeus generò Atena da solo, ciò non importa affatto che Omero accettasse il mito della testa spaccata. Questo mito può benissimo essere stato più antico dell'Iliade, ma non entra affatto nella concezione del nostro poeta. Se questo verso poi ha il significato che gli si vuole attribuire, sarebbe anzi piuttosto un documento dell'azione personale del poeta, che sceglie ciò che è a proposito, ed attenua ciò che urta troppo col suo senso estetico e morale.

più il concetto è riflesso, tanto più intime quanto più si cercano di evitare in apparenza. Dante, che fino ad ora, nei principî religiosi e morali, abbiamo veduto essere esteriormente più osservante della logica che non sia Omero, nella sostanza anche qui, come negli altri punti, lo troveremo allontanarsene incomparabilmente di più. Basti esaminare il suo contegno coi dannati.

La dottrina teologica e razionale, riconoscendo che Dio è assolutamente giusto, riconosce per conseguenza che gli abitatori dell'Inferno sono puniti secondo giustizia: il credente perciò, se ragiona a filo di logica, non può nè dolersi di ciò nè compatire i dannati: se fossero stati meritevoli di compassione, Dio avrebbe usato loro misericordia; e se non la usò, vuol dire che costoro avevano passato ogni misura, e perciò è empio ogni sentimento che non consuoni con questo giudizio. Dante lo dichiara espressamente, *Inf.*, XX, 28-30:

> Qui vive la pietà, quand'è ben morta:
> Chi è più scellerato di colui
> Che al giudizio divin passïon porta?

Questa sentenza la mette in bocca a Virgilio, mentre egli piange nel vedere la pena a cui sono dannati gli indovini; e perciò alcuni commentatori vollero intenderla ristrettamente ai soli cerchi della frode, come peccato più grave, o a questa sola bolgia degli indovini (1); ma la sentenza è così generale che ogni restrizione è impossibile: in ogni luogo dell'Inferno è *giudizio divino*, e da per tutto dove è giudizio divino è scelleratezza mostrar compassione. Perchè poi questo principio così categoricamente sia affermato proprio in questo luogo, altri spiegò in altro modo (2): io credo

(1) Veggasi specialmente D'Ovidio, *Dante e la magia* in « Studii sulla D. C. ». pagg. 76-146.

(2) Il D'Ovidio, l. c., con molto acume volle vedere in queste

poterne dare una buona ragione. Le altre volte Dante compatisce i dannati non perchè sono puniti, ma per dei motivi speciali e personali, o perchè sono suoi concittadini, o perchè sono suoi amici, o perchè si erano segnalati nelle armi, negli studî, o nella vita politica, o perchè i loro casi destavano una particolare compassione; qui invece egli piangeva non propriamente per i peccatori, dei quali ancora non sapeva nè il nome nè la colpa, ma precisamente per il genere della pena, e perciò il suo compianto era diretto non al peccatore, ma al giudizio: piange per il giudizio che gli pare troppo atroce, il che vuol dire che implicitamente lo disapprova: non era più un sentimento da potersi interpretare in buona fede, e meritava un richiamo.

A rigore di logica per altro, come si è detto, anche la compassione per il peccatore dall'Inferno dovrebbe essere esclusa; ciò ch'egli soffre lo ha ben meritato; e una punizione che viene da un ente infinitamente giusto e infinitamente buono non può che destare piuttosto in noi un giusto sdegno per chi l'ha voluta: un nemico di Dio non può in nessun modo essere amico nostro. E in questo modo Dante è disposto verso i demonî: nessuna pietà per loro, nessun compatimento, nessun rispetto; essi sono decaduti fisicamente e moralmente; sono vili, tristi, bugiardi, volgari;

parole il risentimento di Virgilio, che le pronuncia quasi come protesta per la fama di mago che gli avean fatto nel medio evo. Io questo risentimento non ce lo so proprio vedere: la sua enumerazione delle ombre procede calma, la digressione su Mantova è un fuor d'opera a scapito dell'argomento principale, cui Dante lo richiama. Nè altrove, dove si parla di Eritone, Virgilio mostra alcun cruccio d'essersi dovuto prestare ad un'opera di magia, e poichè lì non si tratta di un fatto storico, nè talmente fisso nella leggenda da doversi accettare, piaccia o non piaccia, ma forse anzi d'una mera invenzione di Dante, si vede che Dante non si faceva scrupolo di attribuire tali cose al suo maestro.

non c'è più alcuna traccia della loro prima nobiltà: quanto sono diversi dai demonî del Milton! Ma quando si tratta delle anime dei nostri fratelli, la natura stessa ci suggerisce ben altri sentimenti. Essi sono della specie nostra, e noi viviamo pure della vita della specie: in ciascun uomo c'è pure qualche cosa che vive anche in noi, qualche cosa di comune, e tanto più quanto più questi ci è vicino di patria o di sangue o di fortuna: ciascuno di noi è formato della stessa materia, ha lo stesso organismo di ciascun altro, e il dolore di un membro del gran corpo della specie non può non destare una sensazione penosa nelle altre membra, una sensazione non solo psichica, ma anche fisica: chi assiste al supplizio, sia pure del più gran scellerato, si sente sconvolgere il sangue. Sarà irragionevole dunque e logicamente ingiusta la compassione per i dannati, ma è un fatto umano; e perciò se Dante avesse voluto mostrarsi verso le loro anime così rigido e spietato come si mostrò verso i demonî, sarebbe stato bensì consentaneo, ma non umano; e primo oggetto dell'arte non è la logica, ma l'umanità. Come dunque l'impalpabilità delle ombre avrebbe finito col mettere a disagio il nostro senso fisico delle cose, del pari qui l'assoluta indifferenza avrebbe offeso il nostro senso morale, quale ci è dato dalla materia e dalla carne, se anche ne avesse soddisfatta la ragione. E perciò Dante vinse gli scrupoli e, senza curarsi di essere consentaneo, si lasciò andare dove la natura lo portava. E quando la natura lo richiede, egli sente pietà e compassione. Sente pietà fin da principio, quando è sulla proda della valle d'abisso: nè egli solo la sente, ma del pari e più lo stesso suo maestro, *Inf.*, IV, 19-21:

L'angoscia delle genti
Che son quaggiù, nel viso mi dipigne
Quella pietà che tu per tema senti;

nè io vedo affatto alcuna sconvenienza di intendere questo di tutti i cerchi dell'Inferno anzichè del solo primo. Sente pietà delle anime del Limbo, *ib.*, 43-44, poi di Paolo e di Francesca, V, 116-17, 140-42, poi di Ciacco, VI, 58-59, e via via. Solo in un punto egli eccede, e il sentimento gli piglia la mano, XX, 22-24,

> Quando la nostra immagine da presso
> Vide sì torta che il pianto degli occhi
> Le natiche bagnava per lo fesso.

Questa volta egli era andato troppo oltre; egli in certo modo disapprovava la pena per se stessa, egli non era scusato dagli altri meriti delle persone soffe-renti, che ancora non conosceva; egli aveva accolto decisamente un pensiero colpevole e vi si era abbandonato.

Ma là dove non abbiamo di questi urti, dove è concesso procedere bonariamente, dobbiamo noi pure disporci alle stessa larghezza e bonarietà. Se la contraddizione non salta subito al senso, ma per trovarla si è dovuto sottilizzare, è inutile viceversa sottilizzare alla nostra volta per difender Dante da questa taccia. Il poeta usa del suo diritto. Anzi l'antinomia tra il giudizio oggettivo che Dante fa delle colpe dei suoi personaggi, dannandoli a quelle pene che secondo giustizia loro si addicono, e il giudizio soggettivo, per il quale li tratta con diversa misura di simpatia o di antipatia, è una delle più copiose fonti di poesia nella Divina Commedia. Troviamo infatti per alcuni dannati delle espressioni così ammirative, che maggiori non si trovano per i purganti e per gli eletti: Farinata e Brunetto Latini non sono per Dante meno degni di onore, ancorchè perduti per colpe gravissime; e i tre grandi fiorentini sodomiti, oltre che ammirazione, destano in lui uno scoppio d'affetto espansivo, *Inf.*, XVI, 46:

S'io fossi stato dal foco coperto,
Gittato mi sarei tra lor di sotto,
E credo che il dottor l'avria sofferto.
Ma perch'io mi sarei bruciato e cotto,
Vinse paura la mia buona voglia,
Che di loro abbracciar mi facea ghiotto.

Benchè dannati, e perciò nemici di Dio, anzi violenti contro di lui, sono però amici di Dante, amici tanto, che solo per paura egli si astiene dall'abbracciarli. Ebbene, Dante soddisfece alla stretta giustizia dannandoli, e soddisfa al suo proprio sentimento rendendo loro onore: non vogliamo dunque domandargli di più.

Perocchè, se è pur vero che al giudizio di Dio non si deve portar passione, è altrettanto anche vero che l'anima del poeta, perchè è anima di poeta, deve essere appassionata: sarà forse filosofo, ma non è poeta chi vede le cose soltanto sotto la luce razionale e con quella mediocrità d'impressioni con cui le vedono gli altri mortali. Dove ha luogo una sovreccitazione dei sensi o dei sentimenti è impossibile conservare equanimità. Perciò non deve neppure far meraviglia che una persona stessa sia da Dante trattata con diversa misura in diversi luoghi, nè da ciò sempre si deve inferire un mutamento di persuasione nell'animo di lui. Dante domanda a Ciacco (*Inf.*, VI, 79-81), ove sieno

Farinata e il Tegghiajo, che fur sì degni,
Jacopo Rusticucci, Arrigo e il Mosca,
E gli altri che a ben far poser gli ingegni.

Poi quando trova il Mosca, non ostante questo preambolo così onorevole e la compagnia di persone rispettabili nella quale l'aveva messo, lo tratta invece come un cane. Infatti, mentre questi gli grida, *Inf.*, XXVIII, 106 e segg.:

. . . . . Ricordera'ti anche del Mosca,
Che dissi, lasso! 'Capo ha cosa fatta',
Che fu il mal seme della gente tosca;

ecco la bella accoglienza che riceve:

> Ed io v'aggiunsi: — E morte di tua schiatta: —
> Perch'egli, accumulando duol con duolo,
> Sen gio come persona trista e matta.

Così perchè Dante reputi Carlo d'Angiò degno di salvezza e lo ponga in Purgatorio (VII, 113), non però si tiene dall'apporgli i più orribili delitti, *Purg.*, XX, 67-69:

> Carlo venne in Italia, e per ammenda
> Vittima fe' di Curradino; e poi
> Ripinse al ciel Tommaso per ammenda.

Nè in questo nè nell'altro luogo si ha da ammettere nel poeta un mutamento sostanziale di opinione, ma solo una prevalenza di uno piuttosto che d'un altro degli elementi che la costituivano. Talora anche noi di una persona, che del resto stimiamo ed amiamo, considerandola in quanto discorda da noi su qualche punto che si appassiona, ci sentiamo tratti a portare un giudizio molto grave, e viceversa diamo per qualche punto speciale un giudizio benevolo di chi nel resto soffre tutta la nostra disistima. — Perciò può benissimo anche uno stesso poeta nell'Iliade in un luogo mostrare commiserazione per i Trojani, in un altro odio e avversione, come ciascuno di noi potrebbe forse indicare parecchie persone verso le quali è disposto così contraddittoriamente. Perciò uno stesso poeta nell'Odissea può, entro certi limiti, aver detto bene e male dei Fenici, come l'Ariosto e come Dante dicono bene e male delle donne. La natura mortale è fatta così, e l'incoerenza, a ben guardare, non è la eccezione, ma la regola generalissima,

> Ed io che son mortal mi sento in questa
> Disuguaglianza,

e perciò apprezzo quell'arte che mi rappresenta come

sono, coi miei difetti, con la mia mutabilità. E fino a che gli uomini saranno così, non si vede per qual ragione su questo punto si debba essere con l'arte più esigenti che con la natura, tanto più quando poi in fin dei conti si può bensì anche nella natura notare il difetto, ma non si saprebbe trovare come correggerlo senza cadere in qualche inconveniente più grave.

42. Lo studio dei concetti morali generali per tal modo ci conduce naturalmente allo studio dei caratteri dei personaggi, che sono poi la morale concreta e in azione. E potremo fare delle osservazioni molto analoghe. Regole a priori certamente non se ne possono dar neppur qui, o sono di quelle che non dicono nulla, come tante dell'*Arte Poetica* d'Orazio:

Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor,

e in che consista l'uno e l'altro *hoc*, vallo a cercare: potremo tentare per altro invece qualche osservazione a posteriori. Per esempio, ha ragione il Cesareo (1), il quale nota che i personaggi dell'Iliade fanno assai più che non discorrano, e quelli dell'Odissea discorrono assai più che non facciano, e, per darne un saggio, annovera nell'Odissea cinquanta sentenze morali in confronto di quattordici dell'Iliade (2). Ha ragione pure nel far notare che quel senso di mestizia che nell'Iliade fa capolino qua e là, nell'Odissea pervade tutto il poema ed è più intenso e pessimista; — e non v'ha dubbio che queste differenze siano contrassegni di due

(1) Op. cit., pag. 35 e segg.

(2) Non assicurerei che il computo sia giusto: innanzi tutto bisognerebbe stabilire che cosa si intenda per sentenza morale e quali sono i suoi confini; ad ogni modo credo giusta press'a poco la proporzione.

differenti temperamenti morali, quindi di due differenti personalità. Non credo invece egli dimostri abbastanza la diversità degli autori entro ciascun poema dalla diversità di singoli tratti, e specialmente dalla caratteristica dell'esagerazione, che tradirebbe l'imitatore in confronto del poeta originale. Non vedo, per esempio, perchè, se è legittimo il passo ove Ettore fugge innanzi ad Achille, *Il.*, XXII, 136-7, deva ritenersi opera di un imitatore quell'altro, *Il.*, VII, 216, dove gli batte il cuore innanzi ad Ajace. Perchè non sarebbe invece questo un documento del subbiettivismo nazionale dell'autore? Ettore d'altra parte non compie alcun atto di debolezza, subisce un moto istintivo e naturale, — e Platone poi dimostrerà che è più forte chi misura il pericolo e sta al suo posto, che non colui che fa il Gradasso sventatamente. I due atti del resto sono giustamente proporzionati, e se Achille, che era il primo dei Greci, ispira ad Ettore la fuga, Ajace, che era il primo dopo Achille, non lo doveva lasciare insensibile. Piuttosto si potrebbe notare che la fuga è un fatto esteriore e plastico, il timore è un atto morale e interiore, e che perciò quello si presenta all'osservazione, questo solo alla riflessione, all'induzione e all'analisi psicologica, perciò non può essere notato che in uno stadio di coscienza più avanzata: — ma si può anche rispondere all'incontro, che la riflessione che a ciò si richiede è affatto elementare, e che, come fino dai tempi primitivi doveva essere istintivo nell'uomo il desiderio di ispirare nel proprio simile quei sentimenti che di volta in volta gli facevan piacere, quali l'amore e il timore, così doveva essere anche altrettanto facile ch'egli supponesse già negli altri questo effetto delle sue arti senza essere proprio uno di quelli

Che per entro ai pensier miran col senno.

Parmi pertanto che invece si possa dire che, qualunque fosse l'origine sua nella leggenda e nei canti più antichi, nell'Iliade il duello d'Ettore e Ajace, anche sotto il rispetto morale, è ben coordinato con quello d'Ettore e Achille, questo senza tregua, senza patti, senza pietà, quello invece con tutte le regole della cavalleria, col patto esplicito di spogliare le armi bensì, ma rendere il corpo agli amici, e terminato alla pari con reciproca soddisfazione e reciproci regali; questo nell'ansia della disperazione, tra la gioia dei vincitori e lo sgomento dei vinti che già prevedono l'ultimo giorno di Troja, quello al cospetto delle schiere che contemplano con relativa tranquillità la prova dei propri campioni. Qualunque sia l'origine della materia del libro settimo, non si può negare che chi lo intessè alla tela dell'Iliade sia stato un poeta e un artista, e non un semplice azzeccatore.

Così (1) non direi un'esagerazione in *Il.*, XXIV, 559 e segg., il cruccio d'Achille verso di Priamo che è impaziente di veder subito il cadavere del figlio; nè lo paragonerei all'ira del primo libro: è un altro sentimento. Bisogna ricordare che Achille deve fare uno sforzo per obbedire al comando degli Dei che gli impongono la restituzione del cadavere, o in altre parole per adempiere a questo dovere d'umanità e di giustizia: non agisce per pentimento, ma per coazione morale, non per remissione d'animo, ma per virtù di carattere; — qualunque contrarietà egli trovi nell'esecuzione del suo proposito, lo fa scattare, e questo scatto dà anzi maggior risalto alla sua forza d'animo. Ciò è molto naturale e molto umano; anche noi lo possiamo provare; chè non c'è cosa che ci irriti di più che quando si crede di compiere verso qualcuno un

(1) Cesareo, op. cit., pag. 41.

atto generoso, e l'altro, o per indiscrezione o per sciocchezza, salta su a volerci correggere. I due atti dunque sono ben coordinati, anche se sono diversi, e convengono allo stesso carattere. Il qual carattere per essere uguale non ha bisogno di essere monotono e povero. Tali non sono che i poveri di spirito, non le nature generose, come, per esempio, quella di Dante, che confessa egli stesso, *Par.*, V, 98-99,

> che di mia natura
> Trasmutabile son per tutte guise.

Sto anzi per dire che per questo rispetto la natura ha maggior latitudine dell'arte, tanto di frequente vediamo in una stessa persona non solo atti diversi, ma anche contrari e contraddittorî; — che se l'arte, avendo di mira l'universale e non l'accidentale, deve restringere tal contingenza, resta però che essa pure abbia diritto di muoversi liberamente e non debba tenersi vincolata da quelle quattro pose accademiche. Nel fiorire dei moderni studî psicologici e nel conseguente progresso nell'analisi dei caratteri umani, che è uno dei maggiori pregi della letteratura contemporanea, via, non vogliamo imporre al poeta antico delle pastoje che rifiutiamo per noi.

Insomma (per non andar per le lunghe e rischiar di ripetere cose dette), chi non voglia sofisticare può anzi dalla consentaneità dei caratteri trarre una delle prove più evidenti dell'unità dell'Iliade. E questa consentaneità è tanto più chiara e probativa quanto più l'individuo si mostra nelle condizioni medie della propria vita, senza casi straordinari o eccessivi. Del carattere degli Dei singoli abbiamo già toccato poco fa. Ora che si conservino sempre gli stessi Zeus, Era, Apollo, Atena, Poseidone, non fa meraviglia, perchè sono figure principali e occupano tutto il poema: Ares è

invece una figura secondaria, un ammazzasette mezzo frenetico, ma costantemente ammazzasette e frenetico, così nel libro V, come nel XIV, come nel XX, come altrove; pochi versi da per tutto e in luoghi indipendenti gli uni dagli altri. Ebbene, io non vedo come possa alcuno darsi ad intendere che diversi poeti si sieno perfettamente incontrati in concepire un tipo così unico e consentaneo, o che un bell'umore abbia ficcato dentro nell' opera altrui sparsamente questo suo bel trovato. Ugual consentaneità si può riscontrare per gli eroi singoli. Prendiamo, ad esempio, Diomede. Delle scene capitali, in cui compare nel libro V, ho discorso nel § 31, ma anche tutte le altre volte che riappare nel poema non si smentisce. Impetuoso, vantatore e violento, in VII, 400 e segg., mentre tutti gli altri tacciono, salta su a sconsigliare che si accetti da Paride la restituzione delle ricchezze; in IX, 30 e segg., in un'analoga incertezza altrui, respinge la proposta di Agamennone di tornarsene a casa: vada pure chi vuole andare, egli resterà fino alla fine; più oltre, vv. 696 e segg., rimprovera l'Atride di essersi indotto a mandare a pregare Achille. A Glauco, VI, 127, dice: " i figli degli infelici affrontano il mio furore "; ad Alessandro, XI, 392 e segg., che la propria lancia stende morto l'uomo, " la cui moglie si graffierà le guancie ed i figli resteranno orfani, ed egli, facendo la terra rossa di sangue, imputridirà, e intorno a lui saranno più uccelli che donne "; ad Agamennone che è a corto di consigli, XIV, 110, — qui è l'uomo, dice, che te li darà, e non andate a cercarlo lontano; — e quando, per consiglio e volere di Nestore, VIII, 147 e segg., deve ritirarsi, al pensare che Ettore possa dire d'averlo costretto alla fuga, si augura di sprofondarsi sotto terra. Sono tratti così caratteristici e propri esclusivamente di Diomede, sono tutti così intonati a una data indole

speciale, che è impossibile ammettere non derivino da una sola ed unica concezione. Che diversi poeti in diverse epoche si sieno combinati a comporre un'immagine così omogenea e insieme così viva sarebbe per me una tal meraviglia che veramente supera le forze della mia fede; e se c'è chi la tenga per vera, non gliene faccio i miei complimenti. Nè questo è un caso raro e accidentale. Ajace Telamonio è superbo quanto Diomede e valoroso come lui: eppure è del tutto differente. Poche parole e molti fatti, più che impeto subitaneo, resistenza indomita, lentezza di movimenti, ma sicurezza, prudenza esercitata negli atti e non ostentata nei discorsi, nessuna smania di mettersi in mostra, nessuna passione per l'uno o l'altro dei contendenti, ma quella equanimità che deriva piuttosto da buon senso naturale che da riflessione filosofica: lascio di dire della caratteristica dello scudo che, essendo esteriore, poteva essere facilmente notata e copiata. E così se volessimo esaminar l'Odissea: Antinoo, Eurimaco e Anfinomo sono tre tipi diversi e costanti da capo a fondo, ogni volta che si ripresentano. — Che brava gente dovevano essere questi diversi poeti, se procedevano con tale unità di concetto quale neanche un critico moderno aiutato da tutti i metodi dei metodi saprebbe da lontano immaginare. Gli è che questa bravura miracolosa non è che un parto della fantasia nostra, e non ha nei fatti nè fondamento, nè esempio. Appena troviamo un altro poeta che riprende la stessa materia e lo stesso personaggio, è subito tutt'altra cosa. L'Ajace di Lesche, che impazzisce dal dispetto e si uccide, è quanto si può dire lontano dall'Ajace di Omero. E succede sempre così. L'Ariosto ha continuato il poema del Bojardo, e non ci sono forse due poeti che sostanzialmente sieno più simili: sono gli stessi personaggi che vengono in scena, devono per

deliberato proposito esser gli stessi, eppure ciò in cui più si somigliano è il nome. Gradasso, Astolfo, Marfisa, per citarne pochi e tacere d'Orlando, sono ben differenti: nè è a dire che quelli dell'Ariosto sieno soltanto un po' più ripuliti e inciviliti esteriormente; essi hanno subìto una vera evoluzione, perchè ciascun poeta, che sia poeta vero, pensa sempre a modo suo, voglia egli o non voglia.

Mi sono limitato a citare di preferenza le figure secondarie, appunto perchè su di esse meno intensa doveva cadere la riflessione, e non avendo nell'intreccio una parte decisiva, non erano per così dire trascinate dal dramma stesso ad agire così o così. La loro azione si svolge liberamente volta per volta, senza coazione di precedenti: esse agiscono secondo il carattere proprio, che perciò si delinea volta per volta. Qual più libero campo al rimaneggiamento e al rinnovamento? Eppure dentro a ciascun poema quel carattere che si delinea nella prima occasione rimane costante attraverso il tutto e sino alla fine; rimane costante per forza sua propria, senza amminicoli di condizioni esteriori che lo sorreggano; rimane costante perchè è sempre costante nella mente che l'ha creato e che lo ripensa sempre allo stesso modo.

VII.

Proposizione VI. — *Non i poemi, ma le leggende si formano essenzialmente per opera collettiva; e il poeta, che attinge ai fonti popolari, le accetta come sono date, con tutti i vantaggi e gli inconvenienti del loro processo di formazione. Allo stesso modo egli si serve pure dei canti precedenti come di esempi da imitare e di materiali da sfruttare.*

43. La leggenda, per un certo rispetto, si può dire più vera della storia (1), poichè mentre questa racconta gli eventi materiali, nei quali possono aver avuto gran parte il caso e la fortuna, quella rappresenta la coscienza del popolo, ciò di cui questo si ritenea degno, ciò che esso pensava e sentiva, ciò che costituiva la sua caratteristica e la sua forza. Gli stessi fatti reali il popolo non li vede e non li giudica secondo il loro valore oggettivo, secondo la morale della ragione, ma sotto la luce della passione che in quel momento lo domina: dei delitti volgari possono esser

(1) Veggasi il mio articolo *Leggenda e storia di Roma*, in « Rivista d'Italia », 1898, fasc. IX, a proposito della *Storia di Roma* di Ettore Pais.

vantati come atti d'eroismo, e l'assassino qualche vòlta passa per martire. E questa falsa opinione talora prende sì forti radici che vive e dura per secoli e si perpetua attraverso la storia. Il fatto d'Armodio e Aristogitone, per quello che ne sappiamo, fu una cosa sporca, peggiore che non paresse a Tucidide, che pure mostrò un gran coraggio nel metterlo in discussione: eppure nella fede del popolo ateniese erano questi gli eroi più puri, più venerati, più sacri; — e questo apprezzamento, ancorchè erroneo e in contraddizione col vero, servì a tener vivo per secoli il sentimento ed il culto della libertà, e per la vita morale d'Atene fu tanto utile e tanto prezioso, quanto deleterio e miserevole sarebbe stato l'effetto della critica nostra o di quella di Tucidide. Il vero materiale avrebbe ucciso il vero morale, avrebbe distrutto un'idealità, avrebbe scrollato una fede, avrebbe tarpato le ali ad un'aspirazione, e per correggere la storia avrebbe guastato la vita. Anche gli errori non sono inutili, quando rispondono ad un sentimento, e il credere alle leggende dei Fabi o di Coriolano o di Cincinnato o di Camillo educò certo anime più generose di quello che non faccia il nostro più vero e più ragionevole scetticismo, — e forse la storia posteriore di Roma sarebbe stata meno nobile senza queste grandi e generose illusioni, come diverso, io credo, sarebbe l'ideale dei Francesi moderni senza le tradizioni cavalleresche. Per una meschina verità, diceva il Goethe (1), noi lasciamo perdere talora qualche cosa di più grande, che ci sarebbe più utile: “ fino ad ora il mondo credeva all'eroismo di una Lucrezia, di un Muzio Scevola, e ne era infiammato e ispirato; ed ora viene la critica storica e dice che quelle persone non sono mai vissute, e che sono

(1) Eckermann, op. cit., I, 15 oct. 1825.

da considerarsi come favole inventate dalla superbia romana. Ma che possiamo noi farcene di una verità così povera? Se i Romani furono tanto grandi da immaginar cose tali, noi dovremmo essere tanto grandi da crederle „. Gli è che il vero è santo bensì, ma l'ideale non si offende impunemente.

Come però questo ideale si muta con l'evoluzione naturale della specie (1), così anche la leggenda si trasforma per adattarsi agli ideali nuovi; quindi e i dati di prima ricevono un'altra spiegazione e un'altra luce, e nuove circostanze e nuovi fatti si aggiungono e si sovrappongono. Si capisce pertanto che non sempre la materia sia così docile a trasformarsi come l'idea, e che l'adattamento nuovo non corrisponda sempre a capello alle forme antiche. D'altra parte quelle forme sono già familiari alla specie, e la specie è per sua natura conservatrice: la forma rimodernata perciò porta con sè ancora le traccie del suo primo aspetto, e a ben guardare ci si vede il ripiego. Insomma i vari stadi per i quali passa lo svolgimento d'una leggenda, esercitano ciascuno sugli stadi successivi un'efficacia determinatrice non solo quanto alla sostanza, ma anche quanto alla forma, la quale perciò non va giudicata solamente in sè e nelle convenienze logiche, ma in rapporto pure ai suoi antecedenti storici.

Il fatto che prendiamo ora a considerare è pertanto analogo a quello che abbiamo esaminato nei capitoli precedenti e specialmente nell'ultimo: là erano concetti morali e immateriali che si sovrapponevano o si elidevano a vicenda, erano figure secondarie che si collocavano accanto alle principali; qui sono immagini reali che si accavallano, di cui più facilmente si può seguire la genesi e la storia: là erano idee diverse e

(1) Cfr. Ribot, op. cit., pagg. 113-14.

nate da principî diversi, ciascuna delle quali avrebbe richiesto una forma diversa; qui è un'idea principale che si modifica talora sostanzialmente, ma non si stacca del tutto mai dalla sua forma primitiva.

44. Il giorno 15 Agosto dell'a. d. 778, ritornando l'esercito di Carlo Magno da una spedizione contro i Mori di Spagna, una parte della retroguardia venne sorpresa dai montanari Baschi in una gola dei Pirenei chiamata Roncisvalle, e in quella fazione perirono alcuni personaggi ragguardevoli, tra i quali Orlando (1). Tale fu il fatto storico, e le circostanze che lo accompagnarono, vere o immaginarie, sono quali convenivano ad esso, e all'importanza mediocre che ebbe. La rotta infatti sarebbe avvenuta perchè Orlando non sonò a tempo il corno per chiamare soccorso; e questa ragione, ancorchè taciuta dalle fonti storiche, non era punto per se stessa fuori del credibile e del normale: anche se la spiegazione è inventata, essa è adatta a una scena di modeste dimensioni, ed è un'altra prova che il fatto fu piccolo e che gli storici non lo attenuarono come crede invece Leone Gautier.

Reputo pertanto che non sia stato, come vorrebbe G. Paris (2), il corno d'avorio che si mostrava nella chiesa di S. Severino a Bordeaux l'occasione di questo tratto della leggenda, ma che piuttosto la leggenda sia stata l'occasione d'attribuire quella reliquia ad Orlando. Che un'opera d'arte fornisca occasione ad una leggenda si può dare facilmente e si dà spesso. Che la leggenda del suicidio di Temistocle per mezzo del sangue del

(1) « In quo proelio Eggihardus regiae mensae praepositus, Anselmus comes palatii, et Hruodlandus brittannici limitis praefectus cum aliis compluribus interficiuntur » (Einhardus, *Vita Karoli*, c. 9, in *MGH.*, Script. II, 448).

(2) *Romania*, XI, pag. 504 e segg.

toro sia nata da una falsa interpretazione d'una statua erettagli come a eroe civico nel foro di Magnesia, me ne convincono le buone ragioni addotte da Percy Gardner (1); e moltissimi altri esempi analoghi troverai nella *Storia di Roma* del Pais. Ma perchè la leggenda nasca, occorre che prima sia data un'occasione di stabilire un rapporto tra il monumento ed il fatto o la persona a cui si vuol riferire. Invece la reliquia di Bordeaux non è già presso la tomba del Paladino (che si disse invece essere sepolto a Blaye), e non si vede come tra quel corno ed Orlando si fosse potuto trovare una relazione o una qualunque associazione di idee, quando questa associazione non fosse prima avvenuta per altra via.

Ma la leggenda si allarga e s'ingrossa: i nemici da Baschi diventano Saracini; gli avversari del caso o del momento diventano gli avversari naturali e perpetui, i nemici nazionali, che anche altre volte avevano dato prova della loro perfidia (2): il numero dei combattenti cresce a dismisura, e la scena proporzionatamente diventa più ampia: sono quattrocento mila quelli che attaccano successivamente la retroguardia francese, e Orlando ha con se ventimila uomini: Carlo Magno è già sceso dai monti, è già in Francia. Eppure la causa della rotta resta ancora la stessa, l'imprudenza d'Orlando che non sonò il corno a tempo. Doveva essere un corno ben miracoloso, se poteva ancora servire su questa scena, se potè vincere lo strepito dei corni tutti e delle trombe di Marsilio, *Chanson de Roland,* vv. 1628-1629:

> Marsilies veit de sa gent le martirie.
> Si fait suner ses corns e ses buisines; —

(1) *Classical Review*, XII, pagg. 21-23.
(2) G. Paris, *Rom.*, loc. cit., pag. 495, n. 4.

se si fece sentire a trenta gran leghe di distanza. v. 1756:

Granz trente liwes l'oïrent il respundre;

ancorchè, per lo sforzo del sonare, ad Orlando si sieno rotte le tempie. Il fatto ordinario e usuale non si adatta più alla nuova misura, se non trasportandolo nel mondo del fantastico e del meraviglioso:

Dopo la dolorosa rotta, quando
Carlo Magno perdè la santa gesta,
Non sonò sì terribilmente Orlando.

Di questi motivi invecchiati e razionalmente resi peggio che inutili non mancano esempi nello svolgersi delle leggende anche presso le antiche letterature. Evidentissimo è quello del *Ciclope* d'Euripide, dove è mantenuta la scena omerica dell'accecamento per mezzo del palo infocato, la quale in Omero è bene a posto, poichè la caverna era chiusa dal macigno, che solo il Ciclope poteva muovere (1), e perciò non era possibile la fuga dei prigionieri e nemmeno l'uccisione del mostro. Ma in Euripide l'antro è aperto, e tanto la fuga quanto l'uccisione erano mezzi più certi di salute per Ulisse e per i suoi (2), che non fosse l'accecamento col palo. Del pari anche in Euripide, v. 549, Ulisse mantiene il finto nome Οὖτις = *Nessuno*, senza che proprio se ne veda nessuna necessità nè

(1) Cfr. Lindskog, *Studien zum antiken Drama* (Lund, 1897), pag. 11; e Kaibel, in « Hermes », XXX, pag. 74.

(2) Ai vv. 480 e segg. Ulisse, che ha potuto uscire dalla caverna, dice che potrebbe fuggire, ma che non vuole salvarsi solo abbandonando i compagni: è una buona giustificazione, ma quando il Ciclope dorme potrebbero fuggir tutti quanti. Notisi poi che invece l'accecamento del mostro diventa pericoloso quando questi (ed ecco un'altra reminiscenza omerica fuori di posto) minaccia di porsi sulla porta a impedire l'uscita, vv. 666-8, e poi, senza che se ne veda il perchè, non ne fa nulla.

opportunità, tranne un innocente giuoco di parole, vv. 672 e segg. E gli esempi si potrebbero moltiplicare.

Ma per tornare ad Orlando, se tale fu il passo che fece la sua leggenda dalle sue origini fino alla *Chanson*, può darsi benissimo che a ciascuno stadio del suo svolgimento corrispondessero anche delle canzoni diverse, ma nessuno però vorrà sostenere, parlando da senno, che la *Chanson de Roland* sia riuscita a rappresentare l'ultima di queste trasformazioni già intera e compiuta per effetto di interpolazioni e di successive e continue modificazioni di un canto primitivo. La discordanza tra il mezzo e l'effetto si era già introdotta nella leggenda, e con la leggenda il cantore la trasportò di peso nel poema; il presupposto del corno infatti è inserito come cosa già nota. È Orlando colui che lo tiene, nè è detto perchè lo abbia lui; e Oliviero lo invita a sonarlo, sicuro che Carlo lo sentirà e farà ritornare l'esercito, v. 1051 e segg.,

Cumpainz Rollanz, kar sunez vostre corn:
Si l'orrat Carles, si returnerat l'oz.

Ciò non si narra a questo modo, se non a chi ha il fatto per noto ed è quindi capace di intenderlo e disposto ad ammetterlo. E così fa, a ragione, anche il Pulci, *Morgante*, XXVI, st. 12:

Tutti i baroni ad Orlando d'intorno
Furno in un tratto, e ognun confortava
Che si dovesse sonar presto il corno.

Il Pulci però del non sonarlo dà, oltre la ragione dell'onore, quell'altra più vera della distanza, *ibid.*, st. 34:

E oltra questo, e' nol concede il loco;
Perchè da noi a Carlo è tanto spazio,
Che il suo soccorso gioverebbe poco:

e con tutto ciò e dopo averlo espressamente notato,

con aperta contraddizione, sebbene la difficoltà della distanza fosse ancora cresciuta, Orlando alla fine si decide a sonare, XXVII, st. 69:

> Orlando, sendo spirato il Marchese,
> Parvegli tanto solo esser rimaso,
> Che di sonar per partito pur prese,
> Acciò che Carlo sentissi il suo caso;
> E sonò tanto forte, che lo intese:

Ma allora perchè non sonò prima? Procedendo ancora la distanza scompare e le cose ritornano nelle condizioni normali, almeno nell'opinione di Carlo, il quale pensa, *ibid.*, st. 170:

> Che Orlando non sonò senza cagione;
> Però che in caso di necessitate,
> *Quando il suon troppo non fussi discosto*,
> Avea con Carlo quel segno composto.

Il poeta nostro l'ha pur capita l'irragionevolezza di questa scena, ma per voler rimediarvi, la mise invece in maggiore evidenza.

La irrazionalità è dunque nel dato e nella materia, è un effetto dell'ingrandimento delle dimensioni originarie e si trasporta di peso nel canto. L'ingrandimento infatti e l'allargamento sono una caratteristica della leggenda in generale, e produce o può produrre da per tutto analoghi effetti. Così la guerra di Troja non fu in realtà, se fu, un avvenimento tanto grande quanto pare in Omero; così tornando Ulisse da quella impresa diretto ad Itaca, — se è lecito tentare una ricostruzione del nucleo primitivo della sua saga (1), — naufragò presso il promontorio Malea, e fu gettato sulle coste del Peloponneso, l'isola Trinacia d'Omero, detta così appunto dalla sua figura somigliante ad una forchetta. Ivi al capo Tenaro era la favolosa discesa

(1) Cfr. von Wilamowitz, *Hom. Untersuch.*, pagg. 108-9; Preller-Robert, op. cit., pagg. 490 e 492.

all'Ade, ivi le greggi del Sole (1), ivi Poseidone, ivi Pasifae la figlia del Sole. Probabilmente anche allora una leggenda ristretta ed umile nella scena e nel contenuto si allargò e si ingrossò tanto da uscire dai limiti del mondo reale per ispaziare nelle regioni del meraviglioso, si estese tanto da rendere ormai vano ogni ragguaglio geografico e topografico, precisamente come sarebbe vano cercarlo nella *Chanson de Roland* o peggio negli altri poemi più tardi del ciclo carolingio.

45. Su questo punto pertanto io discordo essenzialmente da ciò che sostiene L. Erhardt nel suo buon libro sulla formazione dei poemi omerici (2), dove pur dice tante cose vere ed acute. Egli intende infatti mettere in rilievo i caratteri della poesia popolare (o, direi piuttosto, della concezione popolare), e sostiene che essa può dirsi opera collettiva della nazione piuttosto che dei singoli poeti. “ Perciò appunto „, dice egli a pag. CI della sua introduzione, “ possiamo indicare come vero autore dell'epos tutto il popolo greco. Ciò che di mano in mano il singolo cantore o la singola regione contribuisce alla sua formazione, può ottenere d'entrare nell'epopea solo quando si spogli di ciò che era proprio di quel tale individuo e di quel tal luogo e divenga legittimamente popolare ed universale. Così lo stesso cantore omerico, come vedemmo, si sente essere come il portavoce della leggenda generale „. Questo sta bene e si può accettare, purchè sia inteso con discrezione e con le debite riserve, specie dove parla della rinuncia al carattere individuale e locale, la qual rinuncia, che noi pure di sopra ab-

(1) *Hymn. Ap.*, 411.
(2) *Die Entstehung der homerischen Gedichte.* Leipzig, 1894.

biamo ammessa, non potrà per altro essere che parziale e relativa, tale da togliere le discordanze stridenti quanto basta per dare al fatto un carattere di universalità, non già da coprir tutto d'una tinta di monotona indifferenza. Così pure, si capisce, convengo con l'Erhardt là dove parla dello svolgersi della saga e dei suoi diversi strati e fa notare come perciò le contraddizioni siano sovente nella natura stessa della composizione epica. Ma egli va molto più oltre quando, insieme all'attività popolare rispetto alla leggenda, vuole ammettere un'attività popolare creativa ed evolutiva nella forma stessa dell'epopea. Non sarebbero già più i poemi omerici, come voleva il Lachmann, un aggregato di diversi canti composti da autori diversi, cui la unità della saga avrebbe preventivamente indirizzato in una unità di concetto (ipotesi che non regge, perchè la saga non è immobile, e quindi non poteva darsi una preventiva unità), ma sarebbero un prodotto essenzialmente popolare in ogni sua parte, cresciuto e svoltosi per la cooperazione di molti, i quali di mano in mano, secondo il nuovo gusto e la nuova evoluzione della leggenda, senza preconcetti letterari, aggiungevano o modificavano, animati tutti dallo stesso spirito che conservava al complesso l'unità dell'intonazione.

Io non so se io sia riuscito a rendere intero il concetto dell'Erhardt, poichè mi è difficile afferrar bene quelle idee delle quali non trovo effettivamente in natura un esempio in cui sieno incarnate. Io non so infatti comprendere come ciò che ha una forma determinata possa non essere un prodotto dell'attività individuale, e come tante attività individuali possano essersi inconsapevolmente trovate d'accordo in un solo indirizzo. Nessuno più di me riconosce la grande e benefica parte che ha l'inconsciente nella creazione artistica e specialmente nei primordi delle letterature, e

come allora la vita della specie avvolgesse da ogni parte e determinasse la vita dell'individuo; ma non mi sento disposto, e credo pochi lo saranno, a negare nemmeno allora ogni caratteristica individuale, ogni attività particolare dei singoli. Vero è ciò che dice Guglielmo Humboldt, citato dall'Erhardt a pag. XL, che " nella grande economia dell'evoluzione dello spirito, che costituisce la parte ideale della storia universale in confronto dei fatti e degli avvenimenti, è una certa misura, per la quale il singolo, anche chi sia più largamente privilegiato, si può elevare sopra lo spirito della sua nazione solo in tanto in quanto ciò che questo gli offre inconsapevolmente egli lo fa rifluire di nuovo in esso rielaborato dalla sua propria personalità ". Ora è appunto questa elaborazione individuale quella che sola può costituire l'opera d'arte: lo spirito sarà della specie, la forma e il colorito è dell'individuo, sia egli noto o non lo sia, si celi da se stesso per modestia, o ne siano travolti il nome e la memoria nell'onda della vita della specie, la quale si appropria come materia pubblica ciò che si conviene ai suoi gusti e ai suoi sentimenti, ciò che, appreso a memoria da molte persone, diventa loro succo e loro sangue, loro patrimonio e modo di essere.

46. Altra cosa è pertanto la poesia che può interessare il popolo ed esser gustata dal popolo, altra è la poesia del popolo: bisogna dunque bene chiarire se per poesia popolare intendiamo la prima o la seconda. Questa differisce dall'epopea essenzialmente per il luogo ove nasce, per la forma, e per l'oggetto che imprende a trattare (1); nasce infatti sulla piazza,

(1) Cfr. Cesareo, op. cit., pagg. 13 e segg., dove pure in nota è riassunta la bibliografia della questione.

improvvisata, e canta avvenimenti contemporanei. Come giunse l'annunzio del duello avvenuto tra il Conte di Torino e il Duca d'Orléans, per le vie di Torino si sentirono la sera dopo delle canzonette che celebravano quel fatto; — e di poesia del popolo nata contemporaneamente all'impresa che canta si possono addurre molti esempi sicuri, e molta più ne è certo perita: mentre la poesia del popolo che celebri avvenimenti lontani non è che un'ipotesi di qualche critico. Che da un canto del popolo altri possa trarre argomento a nuova poesia, è cosa naturale, e in questo senso l'epopea può risalire alle fonti popolari, ma nulla più (1): anche così però l'opera d'arte vera è essenzialmente individuale. Così è sempre avvenuto in tutti i casi che ci son noti, e chi sostiene che una data volta sia avvenuto altrimenti deve dimostrarlo, dimostrarlo con le prove, non con le affermazioni; e questo non mi pare che l'Erhardt sia riuscito ancora a fare.

Quando egli infatti ci ha dimostrato che la composizione dell'Iliade è piena di irrazionalità e che in essa è chiara una molteplice stratificazione di idee, non ci ha provato nulla del suo assunto. Questa stratificazione la troviamo pure nei racconti di Livio e di Dionigi, senza che a nessuno sia mai saltato in capo d'impugnare l'autenticità delle loro opere: questa sovrapposizione di concetti repugnanti tra loro, l'abbiamo veduta anche in Dante, eppure alla Divina Commedia nessun altro che lui ci ha posto mano. D'altra parte che il sentimento della specie sia tanto vivo in ciascuno

(1) Se non conducesse a soverchia lunghezza e non ci portasse troppo fuori dell'argomento, si potrebbe dimostrare come la poesia eroica del popolo non sappia uscire da una ben ristretta cerchia di concetti, quali l'esposizione semplice del fatto, le lodi generiche, oltre quelle del caso particolare, le lamentazioni e le invocazioni. Cfr. i miei Prolegomeni alle *Odi di Pindaro*, cap. III, § 10.

dei cento o mille collaboratori del poema da produrre non solo un'unità materiale d'argomento, ma un'unità sostanziale di caratteri, di passioni, di concetti morali e sociali, — questo, se fosse, sarebbe proprio quel vero che ha faccia di menzogna ed al quale perciò converrebbe tener chiuse le labbra. Ma vero non è, e l'esempio che si adduce del *Kalevala* mostra piuttosto la verità del contrario, come ha provato il Comparetti: non v'è infatti nel *Kalevala* altra unità all'infuori di quella tutta esteriore ed apparente del trattarsi sempre degli stessi personaggi; e quando dicessimo (1) che questo difetto può esser nato dall'essere stato il poema messo insieme quando già lo spirito epico in Finlandia era sul declinare, con questa confessione per lo meno si rinuncerebbe implicitamente all' unico documento importante che si sperava di poter produrre.

Non intendo con ciò di negare dentro a certi limiti un'attività artistica popolare come l'Erhardt la intende. Se infatti l'opera d'arte creata dall'individuo è accettata dal popolo, questi la modifica secondo le leggi generali del proprio sentire, togliendo via tutto ciò che in essa potesse essere di convenzionale e di individuale. Così Dante scrisse una ballata che aveva forma e ritmo letterario:

Vidi a voi, donna, portar ghirlandetta
A par di fior gentile;

e il popolo, che se l'appropriò, la ridusse ai suoi soliti trochei:

Vidi a voi, donna, portare
Ghirlandetta di fior gentile.

Lo stesso in molto maggior proporzione deve essere accaduto nell'epopea greca, e in tutta la poesia che

(1) Erhardt, op. cit., pag. lxiv.

principalmente era raccomandata alla tradizione orale: là dove il poeta avesse escogitata una forma nuova e sua propria, che fosse facilmente sostituibile da una formula tradizionale, questa il più delle volte deve aver vinto contro di quella, e anche nello stato attuale dei poemi omerici troviamo delle traccie di questo fenomeno. Così mi pare di poter spiegare le notevoli varietà di lezione che troviamo, per esempio, nei poemi cavallereschi francesi, anche in quelli d'autore certo, le quali varietà non possono assolutamente ascriversi a rimaneggiamenti letterari, perchè mancano affatto d'ogni caratteristica di tal genere. Spesso è la parola più facile che si sostituisce alla più difficile, la formula volgare all'espressione scelta, una varietà dialettale ad un'altra; il cantore popolare insomma accomoda la lezione secondo crede piacer meglio al suo pubblico, e per accomodarla il più delle volte la guasta.

Ma l'attività del popolo è tutt'al più un'attività di adattamento, e non è creazione: è negativa più che positiva. Essa elimina ciò che non risponde al sentimento universale, lavora di selezione, ma sempre sui prodotti dei singoli. D'altra parte se è chiaro che l'opera d'arte, che abbia essenzialmente carattere popolare, deve avere l'impronta speciale del modo di sentire del popolo in quel dato momento, deve rappresentare la leggenda sotto la luce di quell'ora, è chiaro anche che, movendosi il popolo e con esso modificandosi a poco a poco i suoi sentimenti e i suoi gusti, quindi trasformandosi le sue leggende, verrà un momento in cui la forma di prima non risponderà più sostanzialmente al nuovo stadio di evoluzione, al nuovo spirito: il ferro che aveva servito per fare un aratro, può servire ancora per fare una spada, purchè sia rifuso; se non si rifonde, a batterlo e a torcerlo guasteremo l'aratro, ma una

spada servibile non l'avremo mai. Dalla *Chanson de Roland* neanche in un'epoca geologica di evoluzione di poesia popolare sarebbe potuto con questo processo derivare, non che l'*Orlando Furioso*, neppure l'ultima parte del *Morgante Maggiore*. Tutt'altro e tutto diverso è infatti lo spirito che avviva i due poemi, ancorchè là dove il Pulci si accosta di più alla *Chanson* paja farsi più serio e mutar carattere; tant'è vero che ciò che è d'altri tempi non si adatta più all'arte nuova, e meno vi si adatta quanto più se ne conserva la forma.

La leggenda si muta, ma sempre resta una, come noi continuamente ci modifichiamo conservando sempre la nostra personalità: noi siamo esseri viventi, e la leggenda non è altro che una manifestazione dello spirito che continuamente si agita in noi: ma l'epopea, quando abbia ricevuto quella data forma, non può più riceverne un'altra senza guastarsi. Così mentre noi continuiamo a trasformarci, l'immagine invece che il fotografo ha preso di noi in un dato momento della nostra gioventù, non è più suscettibile di trasformazione nè lenta nè rapida per rappresentarci in un dato momento della nostra vecchiezza. L'epos si rifà e non si trasforma. Se si trasformasse, non potrebbe più restar uno, perchè, o si muta del tutto, ed allora diventa un altro, o si muta in parte, ed allora il nuovo, — che di necessità nell'arte popolare è fatto nuovo per rispondere ad un nuovo sentimento, — non s'accorda più con lo spirito e col carattere del vecchio. Nè una trasformazione totale, pezzo per pezzo separatamente, potrebbe darsi con unità di concetto in tempi successivi, appunto per la continua evoluzione delle idee e dei sentimenti: il primo brano rifatto sarebbe già vecchio ed antiquato quando si giungesse al rifacimento dell'ultimo, e ad ogni modo per lungo tempo si perpetuerebbe un tal guazzabuglio d'incoe-

renze veramente concettuali, da non poter riconoscere più affatto nell'opera alcun carattere e da toglier via ogni e qualsiasi indirizzo per chi si sentisse di proseguire nel lavoro di trasformazione.

47. Proviamoci a corredare d'un maggior numero di prove di fatto ciò che su pochi dati siamo venuti ragionando fin qui. E torniamo ancora alla *Chanson de Roland.* — Ritenuto che la sproporzione tra il mezzo del corno e gli effetti, com'è evidente, sia determinata da una trasformazione della leggenda e non da interpolazioni o ampliamenti del poema, non si vede perchè la stessa spiegazione non possa valere anche per altre incongruenze, che per se stesse sono meno appariscenti, ma non meno gravi. Fortunatamente questa volta conosciamo il primo germe storico dal quale la leggenda si è svolta e possiamo giudicare della sua evoluzione. La storia non ci parla di tradimento, ma solo d'imboscata: il tradimento viene aggiunto poi, ed era un pensiero abbastanza naturale, — abituale poi al popolo francese, — che serviva insieme a spiegare il fatto e a cancellare la macchia della sconfitta. Ammesso il tradimento, bisognava trovare il traditore, e trovato il traditore, bisognava pensare i motivi; — i quali potevano essere di due specie, o la corruzione da parte dei Mori, o l'invidia e l'odio di qualche cristiano contro Orlando e i Paladini. Ebbene, la leggenda passando per tutti questi stadi conserva le traccie di ciascuno, e per poco che si stacchi l'intonaco, apparisce qua e là il disegno dell'antico edificio. Ed è naturale che sia così. Non è infatti la leggenda mera opera di fantasia disciplinata poi a tavolino al lume della ragione, come il romanzo moderno, ma una manifestazione plastica di un dato modo di sentire, che può poi variarsi e modificarsi, ma

non disfarsi mai interamente della sua forma primitiva. Infatti nella *Chanson* troviamo che Gano ha meditato e prefisso il tradimento d'accordo con Biancandrino, l'ambasciatore di Marsilio a Carlo, vv. 403-5:

Tant chevalchièrent Guenes e Blancandrins,
Que l'uns à l'altre la sue feid plevit,
Que il querreient que Rollanz fust ocis:

eppure quando subito dopo egli si presenta innanzi al re Marsilio, si comporta da cavaliero superbo e valoroso, vv. 462-67:

Afublez est d'un mantel sabelin,
Ki fut cuverz d'un palie alexandrin:
Getet l'à tere, si l' receit Blancandrins;
Mais de s'espée ne volt mie guerpir.
En sun puing destre par l'orie punt la tint.
Dient paien: Noble barun ad ci (1).

È forse necessario ritenere che questi versi e tutta la scena in cui si trovano sieno avanzo d'un altra redazione, dove Gano fosse ancora innocente del tradimento? (2) A me non pare. Essi sono piuttosto l'eco d'uno stadio anteriore della leggenda che resiste ancora alla corrente trasformatrice. La scena dell'ambasciatore, che espone arrogantemente il messaggio al re nemico, ed è perciò da esso minacciato di morte, è una delle formule più comuni dell'epopea merovingia e carolingia e della stessa epopea germanica (3); tanto più dunque, senza una speciale riflessione, di cui forse il poeta non era capace, era naturale che anche il caso di Gano tendesse a mantenersi dello stesso tipo. D'altra

(1) È vestito d'un manto di zibellino coperto di panno d'Alessandria: lo getta a terra e Blancandrino lo raccoglie; — ma la spada non la volle lasciare: la tenne in pugno con la destra sull'elsa d'oro. Dicono i pagani: Questo è un nobile barone.

(2) Cfr. Crescini, presso A. Moschetti, *La canzone d'Orlando tradotta*, pag. LVII.

(3) Rajna, *Le fonti dell'epopea francese*, pagg. 257 e 407-8.

parte i regali, che Gano riceve dai baroni di Marsilio e dalla regina prima di lasciar Saragozza, probabilmente da principio non erano il prezzo del tradimento (1), ma i doni ospitali che, secondo l'uso germanico, l'ospite, o richiesto o spontaneo, suol fare all'ospitato avanti la partenza. Più tardi il donativo, perduto o attenuato il significato originario, può aver dato ansa all'ipotesi del tradimento, ma se il fatto si poteva interpretar facilmente anche in questo secondo modo, il tipo del personaggio non si poteva subito mutare. Gano è adunque concepito bensì come traditore, ma non può essere spogliato d'un tratto della sua primitiva nobiltà di carattere. Un traditore del resto non è necessario che sia un vile, ancorchè sia questa una qualità che gli si accompagna molto facilmente. Se un tipo di traditore lo immaginiamo tutto in una volta a caso vergine, sarà probabile gli si attribuisca subito anche questa caratteristica; ma se il tradimento lo attribuiamo ad un personaggio già prima noto o immaginato altrimenti, bisognerà accontentarsi, se non potremo aver subito in lui un traditore ideale. Così, quando d'una persona, che credevamo onesta o assennata, scopriamo fatti tali che ce la fanno conoscere come perversa o imbecille, proviamo lì per lì nell'anima nostra una certa confusione, e non sappiamo più coordinare le nostre impressioni di prima con quelle di poi, non vorremmo confessare di esserci ingannati, e siamo disposti a credere ad un traviamento, ad una suggestione, ad una aberrazione, e soltanto a poco a poco riformiamo interamente il convincimento nostro e scopriamo anche nel contegno anteriore di quella persona gli antecedenti logici delle sue male azioni posteriori. Così si vanno creando i

(1) Rajna, op. cit., pag. 392.

diversi tipi, e più e più si vanno rivestendo di carattere di universalità. D'altra parte, continuando a perfezionarsi il tipo razionalmente, si perde l'impronta individuale: i traditori dei poemi più tardi sono traditori per natura, non possono essere altro che traditori, sono tutti compagni, tutti stampati sullo stesso modello.

Procediamo innanzi.

La storia ci racconta che Orlando e i suoi caddero in un'imboscata. A questi mezzi ricorre chi non può più soverchiare in campo aperto, e appunto secondo questo presupposto nel principio del poema Marsilio confessa la propria impotenza di resistere all'imperatore, vv. 18-19:

Jo nen ai ost ki bataille li dunget;
Nen ai tel gent ki la sue derumpet.

Non ha esercito, e poi a Gano dice che lo ha, vv. 564-65:

Jo ai tel gent, plus bele ne verreiz;
Quatre cenz milie chevaliers pois aveir;

e lo ha infatti, poichè manda a Roncisvalle quattrocentomila uomini. Deve tendere una imboscata, e dà invece una battaglia campale; deve vincere di sorpresa, e vince invece per l'imprudenza d'Orlando, che disprezzò troppo il nemico e non volle chiamare a tempo i soccorsi. Spiegare queste inconseguenze per mezzo di interpolazione è impossibile. L'impotenza di Marsilio è il presupposto necessario del consiglio di Biancandrino di ricorrere agli inganni; l'immensità dell'esercitò moro è un altro presupposto necessario perchè la sconfitta sia gloriosa. Ciò importa contraddizione; ma la contraddizione è già nei dati del poema, come quella del corno. Il fatto storico era perfettamente spiegabile dalla ragione; la leggenda lo fece uscire da questa misura; essa non si curò più di ciò che effettivamente

accadde o di ciò che regolarmente suole accadere, ma riplasmò la favola secondo una certa idealità di bellezza morale, la idealizzò a parte a parte, senza badare se poi le parti potevano armonizzare in un tutto. Il poeta trovò la leggenda a questo punto, e così com'era la cantò nel poema: non affatto dunque, o almeno non principalmente, a pluralità di autori e a sovrapposizione di parti si devono attribuire le discontinuità e le incongruenze della *Chanson,* ma a sovrapposizione di motivi succedutisi nello svolgimento della leggenda.

48. Che questa sia la spiegazione più vera, apparirà tanto più chiaro, quando si consideri l'insufficenza dell'ipotesi contraria. Gastone Paris, in un interessantissimo articolo sul *Carmen de prodicione Guenonis* (1), mettendo a confronto le varie redazioni della leggenda di Roncisvalle, e principalmente il *Carmen*, la *Chanson* e la *Cronaca di Turpino*, conchiude senza esitanza che l'ambasciata di Biancandrino, che non si trova nè in Turpino, nè nel *Carmen*, fu aggiunta dal troviero cui dobbiamo la *Chanson* (2). A toglierla infatti si tolgono insieme molte contraddizioni. E per verità, se fu Marsilio il primo ad offrire a Carlo per mezzo di Biancandrino e pace e sommissione, non c'era più bisogno da parte di Carlo di mandargli altre ambascerie per imporgli ciò cui egli aveva già consentito, ma bastava rispondesse a Biancandrino semplicemente accettando le proposte. Oltre di ciò, se pur Carlo voleva mandare un ambasciatore a rispondere, non si vede, dopo un tale precedente, qual pericolo questi avrebbe potuto correre, e perciò solo se si toglie quel primo episodio resta possibile il risenti-

(1) *Rom.*, XI, pagg. 465 e segg.
(2) *Ibid.*, pag. 491.

mento di Gano contro di Orlando: ove Carlo e Marsilio si presuppongano già pacificati, Orlando, nel proporre il padrigno per l'ambasceria, evidentemente non gli proponeva un pericolo, ma un onore. Anche il contegno ardito di Gano davanti a Marsilio, che abbiamo visto essere spiegabile solo come una incoerenza della leggenda, senza l'ambasciata di Marsilio e l'accordo preventivo con Biancandrino, tornerebbe razionale e perfettamente a proposito; e senza la prima scena alla corte di Marsilio, in cui Biancandrino consiglia l'astuzia in mancanza della forza, non ci sarebbe più che ridire per i quattrocentomila cavalieri dei quali Marsilio dichiara poi di poter disporre. Finalmente verrebbe tolta via anche un'altra incongruenza assai grave propria dello stesso episodio interpolato. Biancandrino infatti, pur di trarre Carlo in inganno, consiglia che gli si mandino in ostaggio i figliuoli, dovessero anche essere uccisi, e per primo offre il proprio, vv. 42-43:

> Enveiums i les filz de nos muilliers;
> Par num d'ocire enveierai le mien:

meglio perdere i propri figli, ma salvare il regno; e i Pagani approvano. Gli ostaggi vengono consegnati in numero di venti, v. 679, ma non si dice poi più che ne avvenga, e Biancandrino stesso dopo il patto con Gano scompare interamente dalla scena. Sono gravi incongruenze, le quali sarebbero tolte via, se si tagliasse quell'episodio.

Prima però di ricorrere al facile spediente dell'amputazione, bisogna esaminare se non vi sia modo di spiegare la loro genesi, e se veramente questi brani non abbiano ancora un ufficio e un'azione importante nel poema. Noto intanto di passaggio, quanto all'ultima obiezione, che se l'autore della *Chanson* avesse inventato di suo questo episodio, converrebbe dire che

non solo l'ha inventato senza alcuno scopo, ma che lo ha abbandonato proprio nel momento in cui cominciava a diventare interessante: i Saracini sono puniti dell'agguato, Gano è punito del tradimento; trenta suoi parenti sono messi a morte; non ce n'è uno che si salvi dalla vendetta; solo di Biancandrino e degli ostaggi non si parla più. È possibile che una persona ragionevole intercali di proposito un episodio che non serve altro che d'ingombro, per lasciarselo cadere di mano proprio là dove comincia a divenir tale da cavarne un partito? Nè si può dire d'altra parte che in questo episodio si scopra alcuna singolare differenza di stile col resto del poema, e neppure differenza di valore artistico, poichè anzi, a considerarlo in se stesso, questo brano è uno dei più interessanti della *Chanson*, e basterebbero quei versi (366 e segg.) dove è rappresentato l'accordo di Gano con Biancandrino, per dire che il loro autore veramente doveva avere anima di poeta e disposizioni d'artista, almeno quanto l'autore di tutto il rimanente.

Ma c'è di più. L'episodio è così ben legato con tutto l'argomento, da non poterlo staccare senza far sangue nel corpo stesso della *Chanson* e senza bisogno d'un rattoppo. E per verità, ammesse sul modo della rotta le due versioni, — l'una, la storica, quella dell'agguato, l'altra, la leggendaria, quella della battaglia campale, — viene da sè che doppia versione corresse anche sugli antecedenti. Data l'ipotesi della battaglia, è indifferente da qual parte venisse la prima provocazione; data l'ipotesi dell'agguato, le prime mosse devono venire dai Saracini. Poichè questa ipotesi è la più antica e più vera, così pare anche che più antico tratto degli antecedenti debba essere quello che comincia dall'ambasciata da parte di Marsilio. E non solo più antico e più vero è questo tratto logicamente,

ma è più antico anche quanto è per se stesso più vicino alla storia. Sappiamo infatti che nel 777, un anno prima della rotta, venne effettivamente un'ambasceria saracina a Carlo in Paderborn a promettergli di consegnargli Saragozza, le cui porte poi i Francesi trovarono chiuse. Pertanto, anche senza il deliberato proposito di congiungere un avvenimento con l'altro, il ricordo di essi si associava naturalmente nella fantasia popolare, e dal congiungimento prendeva vita il nuovo germe. Così l'ambasciata saracina spiega l'agguato, l'ambasciata da parte di Carlo spiega il tradimento, elemento più recente: l'agguato è il presupposto storico della strage; l'agguato e il tradimento insieme ne sono il supposto leggendario. Ora come questi due elementi non si presentarono contemporanei, ma ebbero origine separata, così ciascuno dapprima si svolse a parte, e quando poi si sovrapposero, non si poterono fondere insieme in modo da formare un tutto coerente e omogeneo, allo stesso modo che abbiamo veduto avvenire per l'affare del corno.

Similmente, ma con minori incoerenze, alle disgrazie dei Greci nell'Iliade si attribuisce una doppia cagione: talora è la semplice astensione d'Achille quella che fa vincitori i Trojani; tal'altra è il favore esplicito che Zeus presta loro: l'una cagione è conseguenza dell'altra, ma il punto di vista è ciascuna volta differente (1). La vittoria dei Trojani per l'astensione di Achille torna tutta ad onore di questo eroe; la vittoria per il favore esplicito degli Dei torna a difesa dell'orgoglio nazionale dei Greci; nè l'una cosa nè l'altra poteva trascurare l'autore dell'Iliade.

Tanto più pertanto l'autore della *Chanson* dovea riprodurre dalla leggenda questo doppio motivo, come

(1) Cfr. ERHARDT, op. cit., pagg. 6 e segg.

tutte le altre irrazionalità: e Biancandrino per conseguenza, non che una creazione nuova e sua propria, si può dir piuttosto che è una figura mezzo corrosa, come un affresco caduto per metà da un muro umido: egli ha servito a spiegare principalmente l'agguato e in secondo luogo il tradimento; poi la sua parte è finita, e la leggenda non se ne preoccupa più. Se dunque di Biancandrino non parla nè il *Carmen* nè la Cronaca di Turpino, è un mero asserto gratuito il dire che questi rappresentano una fase anteriore della leggenda: più probabilmente anzi i loro autori, come persone culte, lavorando di riflessione, ragionarono come ragiona G. Paris, sceverarono tra le diverse versioni quella che razionalmente pareva meglio attendibile, e cercarono di eliminare ciò che parve loro o contradditorio o superfluo. Gastone Paris infatti ha provato con tutta evidenza (1) che l'autore del *Carmen* ebbe sott'occhio il testo della *Chanson,* tanto che in qualche luogo non fa che tradurlo (2). Ora è facile bensì il dire che questo testo allora sarà stato in parte identico al nostro e in parte sostanzialmente diverso; ma questa è un'altra ipotesi che bisogna dimostrare: nè a dimostrarla basta notare nel *Carmen* qualche diversità di particolari o la soppressione di qualche parte e l'abbreviazione di qualche altra: l'autore del *Carmen* non è un traduttore, ma un rifacitore.

49. Che se dall'elemento dell'agguato passiamo a considerare più da vicino quello del tradimento, riconosceremo delle altre traccie della precedente evoluzione. Sebbene Gano nella *Chanson* non abbia, come s'è visto, compiuta intera la sua metamorfosi, e con-

(1) *Rom.*, XI, loc. cit., pagg. 508 e segg.
(2) *Carmen*, vv. 339-41, e *Chanson*, 1652 e segg.

servi ancora qualche tratto della primitiva sua nobiltà di carattere, è certo che questa evoluzione era cominciata nella leggenda assai prima della *Chanson*, assai prima del presunto nucleo da cui la *Chanson* sarebbe derivata. Infatti i motivi del tradimento, quali la *Chanson* ce li espone, sarebbero per sè insufficenti a tanto scoppio, se non avessero per antecedente l'odio reciproco dei due cavalieri.

Disgraziatamente chi sia Gano non si sa affatto. Non è probabile sia un personaggio del tutto immaginario, poichè la fantasia popolare ama fabbricare su dati di fatto. Può darsi che il nome gliel'abbia prestato l'arcivescovo Wenilo (1), che nell'859 tradì Carlo il Calvo; e ciò non deve fare meraviglia, quando alla metà del secolo scorso troviamo come traditore di Carlo Magno associato a Gano il conte Bourmont che tradì Napoleone (2). Comunque sia, non sarà certo mancato il personaggio storico su cui foggiare il tipo, ancorchè la storia non abbia potuto prestar forse altro che il nome. — Il tradimento di Gano è doppio: prima se la intende con Marsilio per trarre Carlo nel tranello, poi consiglia Carlo di porre Orlando alla retroguardia, nel luogo del pericolo. Dalla storia alla favola in questo luogo il passo era facile e breve. Orlando infatti, secondo la storia, stava appunto alla retroguardia, e fu la retroguardia che venne tagliata a pezzi: or la leggenda aveva poco da aggiungere; aveva da aggiungere solo che Orlando fu collocato alla retroguardia deliberatamente, perchè vi dovesse perire. Ma perchè vi fosse la certezza ch'egli perisse, bisognava combinare prima con Marsilio il tranello; e perciò il tradimento secondo genera di necessità il primo come suo com-

(1) Nyrop, *Storia dell'epopea francese*, pag. 100.
(2) H. Carnoy, *Rom.*, XI, pagg. 410-13.

plemento: Marsilio aveva già tramato l'inganno con la sua ambasceria, ed ecco che Gano ne approfitta. Il procedimento era naturale; bisognava però trovare i motivi.

Il traditore tipico, come è abbietto, così è venale: non doveva mancare perciò l'accenno alla corruzione per denaro, veggansi i vv. 844-47, 1146-48, 1406-7 e 3756, che dicono chiaramente essere Gano stato pagato. Ma il pagamento è più che altro una conseguenza e una modalità del tradire; il pagamento è il prezzo della prestazione, ma perchè Gano a questa prestazione si risolvesse, occorrevano delle forti ragioni. Al denaro perciò si accenna sommariamente: i motivi morali sono altri. E anche nei motivi abbiamo lo stesso ordine prepostero: Gano, ch'era padrigno d'Orlando, avrebbe designato il figliastro per il luogo del pericolo, perchè un'altra volta Orlando aveva designato lui per un pericolo analogo, quello d'andare ambasciatore a Marsilio: la designazione d'Orlando alla retroguardia, che è storica, generò la designazione leggendaria di Gano all'ambasceria. Ma se la designazione di Gano per parte d'Orlando spiega come nacque il rancore di quello contro di questo, a voler ragionare sottilmente restava poi alla sua volta da spiegarsi perchè Orlando allora avesse designato Gano. E l'autore del *Carmen*, da persona culta, spiega e risponde: aveva fatto questo per fargli piacere, e fu lui che la prese in mala parte, vv. 41-42:

> Non odii causa, sed id egit amoris amore;
> Huic tamen est odium visus amoris amor.

Con sua licenza però noi riterremo ch'egli abbia preso una cantonata: com'è rovinosa la logica nelle opere d'arte! Prima, probabilmente per ragioni logiche, come abbiamo visto, egli avea soppresso l'ambasceria di Marsilio; ma così facendo si era tolto insieme ogni

ragionevole sostegno o pretesto della sua spiegazione. Infatti solo se Marsilio aveva offerto prima la pace, si poteva darsî ad intendere che un'ambasceria alla sua corte non fosse pericolosa, ma soltanto onorifica: così invece si fa presto a dire che Orlando l'aveva proposto *amoris amore*,... alla larga da tanta bontà. Probabilmente questo brav'uomo ebbe anche qui sott'occhio il testo della *Chanson* e lo commentò a modo suo.

Tale procedimento degenerativo è per altro naturale e fatale. È naturale infatti che, quanto più l'evoluzione della leggenda procede, più essa si allontani dalla probabilità: gli elementi nuovi non si coordinano facilmente coi vecchi, e di mano in mano crescono le irrazionalità e le incongruenze; e la riflessione che prima le rileva, si accontenta di introdurre una omogeneità superficiale, che spesso importa un'incongruenza anche più sostanziale. Dice benissimo Gastone Boissier a proposito della Leggenda d'Enea (1): " Les grammairiens n'ont pas la main légère; ils souhaitent que tout soit raisonnable et sensé, ce qui est assurément un désir très légitime; mais je ne sais comment, dès qu'on veut introduire la raison dans les fables populaires, et qu'on se donne trop de mal pour qu'elles soient vraisemblables, elles deviennent ridicules ".

Soltanto il poeta, che riplasma e rifonde senza troppe preoccupazioni di logica, riesce a salvare le convenienze dell'arte. E appunto l'autore della *Chanson*, che non è tanto dotto, ma è poeta, fortunatamente dice perciò meno sciocchezze. Con tutto che Marsilio avesse per primo offerto la pace, Carlo non vuole che vadano ambasciatori nè Namo nè Turpino nè alcuno dei dodici Pari, non già perchè non abbia per loro quello sviscerato amore che secondo il *Carmen* designò Gano a

(1) *Nouvelles Promen. Arch.*, pag. 162.

tale ufficio, ma perchè ancora (a ragione o a torto) gli sembra un ufficio pericoloso. Ebbene, se dopo ciò egli si accontenta che vada Gano, bisogna convenire che non gli usa certo una grande attenzione; e quando Orlando lo propone, non si capisce come questi potesse dar ad intendere che credeva di fargli un piacere. *Kar il le poet bien faire,* rispondono i Francesi, come Orlando fa la proposta; ma che questi gli abbia fatto un piacere nessuno lo crede, e i cavalieri che si trovano presenti poi alla partenza di Gano piangono a pensare quanto è grande il pericolo suo e deplorano l'agire d'Orlando, vv. 349-55. Ma che proprio questa del fargli un piacere fosse l'intenzione vera d'Orlando, la *Chanson* non lo dice. Vero è che Orlando prima propone se stesso per l'ambasceria, e poi ancora, quando Gano si ha a male d'essere designato, si offre a sostituirlo; ma ciò non vuol dire che già in cuor suo fin da principio non avesse pensato di giocargli un brutto tiro. Orlando è audace, e per lui esporsi ad un pericolo è andare a nozze: Gano invece è prudente, e non vorrebbe gettar la vita senza costrutto; — ora tocca a Gano di scontare le audacie d'Orlando, e ciò gli sa amaro; per giunta Orlando se ne ride, vv. 323-24. Per l'autore della *Chanson* non è dunque una gentilezza, ma un tiro birbone quello che Orlando usa a Gano. E perchè gli usa questo tiro?

Qualunque si fosse la ragione di questa animosità (1), essa si mostra fin da bel principio come un antecedente della leggenda. Il verseggiatore culto, che vuol tutto intendere e tutto chiarire, rinuncia a questa spiegazione tanto semplice, e vorrebbe trovare una ragione plausibile: il poeta inspirato salta in mezzo dell'argomento e mette in azione le passioni così come sono

(1) G. Paris, *Rom.*, XI, pagg. 497-98.

date. Infatti, come Biancandrino ebbe esposto il messaggio, Orlando sconsiglia ogni trattativa di pace, Gano invece gli ribatte con aspre parole, vv. 220 e sgg.:

E dist à l' Rei: Ja mar crerez bricun,
Ne mei ne altre, se de vostre prud nun.....
Ki ço vus lodet que cest plait degetium,
Ne li calt, sire, de quel mort nus moerium.
Cunseilz d'orgoill n'est dreiz quê à plus munt.
Laissum les fols, as sages nus tenum (1).

Questo *folle* e questo *briccone*, che dà consigli d'orgoglio, e che non gl'importa di che morte gli altri devano morire, era Orlando; il savio era lui, Gano. Era dunque ben naturale che alla sua volta Orlando pigliasse la palla al balzo: bisogna mandare a Marsilio una persona savia; chi più savio di Gano? vv. 277-78:

Ço dist Rollanz: C'iert Guenes, mis parastre.
Si lui laissiez, ni trametrez plus saive (2).

L'onore che fa Orlando a Gano è tutto un'ironia: egli non è in buona fede. — Così più oltre si giuoca della stessa scherma, e parafrasando i versi che Orlando avea usato per mandarlo a Marsilio, Gano designa Orlando per la retroguardia, v. 743-44:

Guenes respunt: Rollanz, cist miens fillastre,
N'avez barun de si grant vasselage.

E Orlando capisce bene di che si tratta, e risponde con due serie, che ad altri parvero assolutamente contraddittorie: nella prima sembra ringraziare il padrigno

(1) E disse al re: non crediate mai ai tristi, nè a me, nè ad altri, se non è vostro vantaggio... Chi vi consiglia che rifiutiamo quest'offerta, non gli cale, o sire, di qual morte noi morremo: non è giusto che consiglio d'orgoglio prevalga. Lasciamo i pazzi, teniamoci ai savi.

(2) Disse Orlando: ci sarà Gano, mio padrigno: se lasciate lui, non ne manderete uno più saggio.

di questa designazione; nella seconda lo investe con aspre parole. Ora è facile proporre di toglier via una delle due, preferibilmente la prima (1); come è facile pure l'attribuirle a due diverse redazioni. Io le reputo tutte e due bene a posto. Gano propone Orlando per la retroguardia: era certo questo il luogo più pericoloso; ma fino a che non si sospettava che fosse combinata un'imboscata, non pare che un cavaliere d'onore, non che Orlando, avrebbe potuto decentemente rifiutarlo. Questo non avviene mai nemmeno nelle leggende classiche: nè Jasone rifiuta il mandato di Pelia, nè Bellerofonte quello del re dei Licî. Anche Carlo Magno s'accorge ch'era una birbonata, vv. 745-47:

Quant l'ot li Reis, fièrement le reguardet;
Si li ad dit: Vus estes vifs diables;
El' cors vus est entrée mortel rage.

Se ne accorge, ma non rifiuta la proposta: e così fa Orlando. Nella prima serie adunque egli è il cavaliere che nulla teme, vv. 751-52:

Li quens Rollanz, quant il s'oït jugier,
Dunc ad parlet *à lei de chevalier* (2):

nella seconda è l'uomo che s'è accorto del tranello e che, comunque pronto a qualsiasi pericolo, non vuol passare per tanto imbecille da prendere per buona moneta la proposta. Gano aveva giocato sul sicuro: se Orlando rifiutava o si cansava, oltre di passare per vile (v. 1014:

Male cançun ja cantée nen seit!),

si dovea rimangiare le risa che aveva alzato quando

(1) G. Paris, *Rom.*, loc. cit., pag. 498.
(2) Il conte Orlando, quando si sentì designare, parlò dunque come deve un cavaliere.

Gano aveva avuto paura d'andar da Marsilio. Forse tu pensavi, gli dice infatti, che io facessi come (vv. 331-33) hai fatto tu, vv. 763-65:

Ahi, culvert! malvais hum de put aire,
Quidas li guanz me caïst en la place
Cum fist à tei li bastuns devant Carle! (1)

No, vuol dire, io raccolgo l'invito, sebbene sappia a che cosa miri, e, per quanto sta in me, l'esercito di Carlo non soffrirà alcun danno. Raccoglie l'invito, ma conosce l'uomo, non solo da ora, ma da molto tempo.

Questi due insomma si odiano, e l'odio è già nei dati del poema e nell'antefatto: si odiano, e l'odio basta a spiegare la designazione d'Orlando alla retroguardia, anche senza l'antecedente della designazione di Gano ad ambasciatore; — si odiano per diverse cause anteriori a questo fatto, come Gano confessa poi, vv. 3758-59:

Rollanz m' forsfist en or e en aveir (2),
Pur que jo quis sa mort e sun destreit:

questa è la cagione prima e vera della lite. Senza il precedente dell'odio reciproco il fatto si impicciolisce, perde ogni carattere di idealità e universalità, e si ridurrebbe alla puerilità d'un malinteso, nel quale Orlando apparirebbe più sciocco che non Gano malvagio.

Così del pari Achille e Agamennone, è evidente,

---

(1) Qui pare che Gano abbia lasciato cadere il bastone di Carlo; invece nella serie seguente si spiega che lasciò cadere il guanto quando ricevette il bastone, v. 770, concordemente ai vv. 331-33 e 341.

(2) Il verso si trova nel manoscritto di Oxford, anzi solo in questo manoscritto: perciò è da reputarsi piuttosto avanzo d'una redazione riferentesi ad uno stadio più antico della leggenda, che non un'innovazione inutile e senza scopo.

non cominciano a odiarsi per la questione di Criseide (1). Achille convoca l'assemblea: non l'avea fatto Agamennone, cui prima ne incombeva il dovere, ed egli lo previene. Poi quando Calcante si raccomanda alla sua protezione contro di un prepotente, Achille nomina subito Agamennone, lì in faccia sua, in faccia all'esercito: — fino a che io viva, dice, nessuno ti toccherà, *Il.*, I, 90-91, neanche se tu intenda accennare ad Agamennone, che ora si vanta essere di molto il più forte degli Achei. — Che bisogno c'era di questa provocazione? E non meno insolente è Agamennone nel rimbeccarlo. Se non mi vorrete compensare, dice, io mi compenserò da me, togliendomi il premio di qualcun altro, magari il tuo, vv. 137-38. Quando due si trattano a questo modo, vuol dire che già prima si avevano in uggia, e quella lì non è la causa dell'ira, ma l'occasione. Il rancore antico trasparisce poi nella contesa: Achille si lagna d'essere sempre stato tenuto in poco conto, vv. 160-68, e Agamennone ha conosciuto Achille per un accattabrighe e che presume di stargli alla pari, vv. 176-87. Un'ira che scoppiasse improvvisa e tremenda da un momento all'altro per così

(1) Sono d'accordo con P. Girard, in «Revue des études grecques», XV, pagg. 229 e segg. (1902), che intorno ad Achille dovettero esser stati composti dei canti diversi anche prima dell'Iliade, ma è arbitrario dal fatto che Achille e non Agamennone convoca l'assemblea indurre, come fa lui, che questo sia ricordo d'un tempo in cui la supremazia d'Agamennone non era ancora riconosciuta, e che perciò l'*Iliade* non sia che un'*Achilleide* sformata. Sono pure d'accordo con lui che il litigio tra due eroi sia un motivo epico comunissimo, se non che mi pare ch'egli ne esageri l'importanza; ma non mi persuade poi nè punto nè poco dove cerca di dimostrare che il litigio tra Achille ed Agamennone doveva in origine esser argomento di un canto a sè, e che un poeta posteriore, trovando questo argomento ormai frusto, lo abbia rimesso a nuovo ponendolo a fondamento di un poema più vasto: gli argomenti frusti, per tacer d'altro, non possono essere soggetto di poesia.

lieve cagione, non sarebbe concepibile, non sarebbe umana, nè in Grecia nè in Francia.

Dunque l'un poema e l'altro aveva i suoi antecedenti nella leggenda, e l'un poeta e l'altro componeva con la mente informata ad essi, ne fosse egli o no pienamente consapevole; e questi antecedenti sono indispensabili per ispiegare e per intendere perchè il fatto si sia svolto così. Gano ed Orlando, Agamennone e Achille sono divenuti quali li troviamo nei rispettivi poemi per effetto di questa evoluzione anteriore, mentre d'altra parte è impossibile ammettere che tali sien divenuti per effetto di aggiunte e di continui mutamenti meccanici ed esteriori di un nucleo primitivo rappresentante un altro stadio delle rispettive leggende. La leggenda li svolse, e il poeta li ripensò *ex integro* a quel punto del loro svolgimento, accettando i dati senza discuterli; li ripensò secondo il suo particolar modo di sentire, e secondo questo modo li fissò nella forma: da questo diverso modo di sentire, non dalla favola, dipende il valore artistico dell'opera, e per questo diverso modo l'autore della *Chanson de Roland* è un poeta, e quello del *Carmen* un versificatore.

Quindi si pare la radicale differenza di criteri che devonsi usare nel giudizio d'un poema leggendario, nato quando ancora la materia è nel suo divenire, e in quello d'un romanzo moderno, che si crea nuovo del tutto e si cava tutto per la prima volta dalla fantasia dello scrittore, differenza non solo rispetto a ciò che appare in sè diverso, come la coordinazione delle parti tra loro, ma anche per ciò che esteriormente appare conforme, come il trasportare il lettore d'un tratto nel mezzo della favola. Se il romanziere infatti può permettersi di saltare fin da principio a metà dell'azione per titillare la curiosità e per dar prova di agilità di artifici nel risalire poi all'antefatto

senza parere di tornare indietro, questa riflessione, questa virtuosità è risibile pensarla in un poeta di tempi tanto meno maliziosi dei nostri: lo stesso fatto ha dunque per lui una causa differente. Egli pure rapisce l'uditore *in medias res*, non però per effetto di arte consciente, ma per la semplice ragione che l'argomento nelle sue generalità all'uditore è già noto: questi sa chi è Achille e chi è Orlando, e il poeta parla a chi sa. Ma della differenza col romanzo discorreremo più oltre.

VIII.

Proposizione VII. — *I rampolli delle leggende spesso non sono altro che variazioni del tema principale e duplicazioni di esso, sieno essi prodotti di evoluzione spontanea e di attività collettiva, o sieno anche abbellimenti dovuti alla fantasia personale d'un poeta.*

50. Dall'analisi della *Chanson*, che siamo venuti facendo, pare chiaro (e meglio parrebbe se la conducessimo a termine in ogni sua parte), che la leggenda si è amplificata per virtù di germoglio suo proprio e che i rami suoi sono della stessa natura della pianta. Ogni leggenda ha uno o più motivi, e presenta parecchi nodi; i motivi pertanto possono essere svolti e i nodi sciolti fin da principio in modo diverso; — le quali diverse soluzioni, col procedere, o restano compatibili tra di loro, e tendono a sovrapporsi, come abbiamo visto accadere nella *Chanson*, o si differenziano sempre più, e si pongono allora l'una dopo l'altra come due fatti differenti. Così dopo la sconfitta dei Greci in *Il.*, VIII, si presentava il quesito come occupare la notte seguente, e il quesito si sciolse in doppio modo, e con l'ambasceria alla tenda d'Achille, e con l'impresa di Ulisse

e Diomede al campo trojano. Potrà darsi quindi che la seconda soluzione sia da ascriversi ad interpolazione più tarda, ma non si può neanche escludere assolutamente che tutte e due le versioni nella leggenda esistessero già e che il poeta le abbia accettate tutte e due per non far torto nè all'una nè all'altra; così come non si può escludere, per esempio, che l'autore della *Chanson* sia rimasto indeciso tra Aix e Laon come sede di Carlo e le abbia in due strofe di seguito ammesse tutte e due (st. 238 e 239); ci pensi poi il lettore a servirsi.

Abbiamo adunque dei doppioni, dei quali non è senza interesse ricercare se vi sia una legge generale che li governi. Il duello di Ettore e Ajace si direbbe la ripetizione di quello di Paride e Menelao; l'anticipazione di quello di Ettore e Achille. Sarpedone in *Il.*, V, 684 e segg. chiede il soccorso di Ettore alla stessa guisa che in *Il.*, XVI, 492 e segg. chiede quello di Glauco; Diomede viene ferito di dardo in *Il.*, V, 97 e segg. e in XI, 369 e segg.: egli, VI, 230 e segg., veste le armi di Glauco, come poi Patroclo, e alla sua volta Ettore, quelle d'Achille; Agamennone è disposto alla fuga non solo in *Il.*, II, 111-18 e IX, 18-25, ma altresì in X, 147; Mente e Mentore sono due corpi e un'anima sola: Circe e Calipso paiono la stessa persona, così Femio e Demodoco e così via. Il Cesareo (1) nel solo libro IV dell'Odissea nota molti di questi doppioni. I viaggi di Menelao paiono tendere a far concorrenza per le meraviglie a quelli d'Ulisse: il *nepente* pare una imitazione del *loto* di IX, 94 e segg.; " Idotea salvatrice di Menelao, vv. 366 e segg., non pare una mezza parente di quella tal Ino, salvatrice di Ulisse del V, v. 333? E la carestia, vv. 362-70, non è una

(1) Op. cit., pag. 44, nota 7.

lucidazione dell'altra del libro XII, vv. 329-332? E il vaticinio d'Idotea per ingannare il padre, vv. 435-53, non affine a quello di Ulisse per ingannare il Ciclope già orbato, IX, 435 e segg.? E il vaticinio di Proteo, vv. 463 e segg., non un ritrovato simile al vaticinio di Tiresia, XI, 100 e segg.?..... E la promessa di una fine felice al minor Atride, vv. 561-69, non identica a una promessa di simil genere fatta a Ulisse, XI, 134-37? „ È facile dire che un poeta posteriore avrà imitato e copiato (1), e che perciò uno dei due fatti o uno dei due personaggi è interpolato; ma anche il dire che ciò non è, potrebbe parere un'asserzione gratuita; e un quesito non si risolve semplicemente affermando o negando (2). L'esempio stesso di analoghi doppi nella *Chanson de Roland* può impugnarsi, poichè anche per essa si afferma dall' altra parte un'origine analoga a quella dell'Iliade con un'analoga evoluzione. Ma se troveremo un poeta veramente degno di questo nome, che abbia composto in condizioni di civiltà non troppo disformi da quelle di chi compose i poemi omerici o la *Chanson,* un poeta sull'autenticità delle cui opere non cada dubbio, e se in queste sue opere troveremo caratteristiche simili o identiche a quelle che destano tanti sospetti nelle opere che si presumono prodotte da un'attività collettiva, vorrà dire

(1) Cfr. Cesareo, op. cit., pagg. 21-23.

(2) Qualche volta uno dei due termini è così sciatto e ricalcato sull'altro che la sua intrusione è evidente per chiunque andando dietro alle sottigliezze filologiche non abbia perduto il senso comune. Tale è l'inutile intervento di Era ed Atena in *Il.*, VIII, 350-484, che non è altro che una scempia variazione dei motivi contenuti nel principio del libro e nei vv. 198-212, e una copia alla lettera di varî luoghi del l. V, senza che ci sia nemmeno una differenza di sentimento o di punto di vista: non è una variante, ma una lungagnata d'un versajuolo che non sa riprodurre nè far rivivere un pensiero altrui, ma accozza solo delle reminiscenze sonore.

che queste caratteristiche non sono affatto la prova di tale collettività, e che la collettività, se ci si crede, la si dovrà far risalire agli antecedenti delle une e delle altre.

Un poeta che risponde a queste condizioni è Cristiano di Troyes, un nobile poeta, che oltre del proprio nome pose nei suoi romanzi impronta personale sua propria. Egli trae, e lo dichiara, i propri argomenti da leggende e da libri antichi, ma la forma d'arte la dà lui. L'arte di Cristiano però, sebbene per altri rispetti sia giunta ad un alto grado di delicatezza, è deficente ancora molto nella composizione, e i suoi romanzi, a cominciar dall'*Ivano* che è il più bello di tutti, si direbbero fatti a cannocchiale, da allungare o accorciare secondo il bisogno: gli episodi infatti si succedono in essi così a infilzatura, che se ne possono tagliar via netti uno o più, senza che il complesso se ne dolga, assai meglio, fuor d'ogni confronto, che non si possa fare con l'Iliade o con l'Odissea. Se non fossimo certi dell'autore, grideremmo anche qui tutti in coro: amplificazione! interpolazione! e chi sa con quale aria di compatimento si guarderebbe chi ponesse il menomo dubbio sopra la giustizia della sentenza.

Ma c'è di più. Questi episodi, oltre che essere appiccicati, molte volte si somigliano tra di loro, e sopra tutto somigliano al nucleo principale del poema così da non essere sostanzialmente altro che varianti dello stesso motivo o sue derivazioni. E tanto più questo pare notevole, quando osserviamo come la somiglianza e la analogia siano, almeno nelle loro caratteristiche più appariscenti, ristrette rispettivamente agli episodi dello stesso poema, e come ciascun poema abbia i propri doppioni di carattere in parte differente da ciascun altro: il che dimostra che non derivano da povertà di fantasia del poeta, ma da fatto naturale, e o già erano

dati dalla leggenda cui il poeta attingeva, o li aggiungeva egli di suo per analogia e per associazione di idee.

E di ciò è anche facile darsi ragione. La leggenda deve rispondere ad un sentimento universale, perchè possa essere leggenda; e d'altra parte, come prodotto naturale e spontaneo, o meno riflesso di qualsiasi opera letteraria, deve seguire nel suo svolgimento una via determinata, quella che natura le segna, ben poco lasciando all'arbitrio dei capricci o delle volate individuali. La fioritura pertanto, che può nascere intorno alla prima radice, avrà, come avviene in natura, le proprietà e i caratteri della pianta: il rosaio produce rose, e la quercia ghiande, come un nucleo eroico darà una fioritura di episodi eroici, e intorno a una storia d'amore si intrecceranno altri episodi amorosi; e non soltanto con una somiglianza generica, qui di amori, là di armi, ma anche bene spesso con più particolari analogie, che daranno al tutto una maggiore unità e consentaneità di sentimento e di tono. Alla mente infatti che si investe e si appassiona intorno ad un dato ordine di idee, è naturale si affaccino continue e ripetute le immagini corrispondenti a quell'ordine, tanto nei singoli elementi dei concetti singoli, quanto nel complesso dei quadri. La ripetizione è una delle forme più semplici e più comuni della nostra fantasia (1): come al febbricitante e all'insonne molte volte si fissa nel capo un verso, un'aria musicale, un'idea qualsiasi, ch'egli non può cacciare per quanto si sforzi, così avviene sempre quando la fantasia è sovreccitata. E poichè non sono, nè possono essere, immagini fisse e tranquille, così la ripetizione non si riproduce sempre nella identica forma, ma si muta negli accessori; la figura è in movimento e si ripre-

(1) Cfr. Cesareo, op. cit., pag. 16.

senta sempre sotto un aspetto diverso dal primo, ma sempre la stessa nella sostanza. È un bisogno che richiede di essere soddisfatto come quello dell'amante che ripete le dichiarazioni alla persona che ama. Se essa gli risponderà — basta, le ho intese, — vuol dire che essa ragiona, ma non ama più. Così le lunghe serie monorime dell'antico Francese mostrano questa insistenza dell'immagine tale da divenire talora tediosa: così in Omero abbiamo le similitudini doppie: così nella *Chanson* le serie duplici e triplici: così in Eschilo il cumulo degli epiteti non freddi ed esornativi, ma rappresentanti veramente l'ossessione del fantasma, da cui il poeta è dominato, e le cui varie appariscenze s'incalzano ansiosamente quasi a gara per prevalere le une sulle altre; così non è punto strano, ma affatto naturale, che una figura o un episodio che fortemente colpisce l'immaginazione, possa generarne altri simili a sè.

Ma nessun discorso vale a provare un asserto quanto possono valere i documenti. Dei romanzi di Cristiano pertanto ne prenderò in esame tre, l'*Ivano,* l'*Erec* e il *Cligés*: degli altri, il *Tristano* è perduto, se pur fu mai scritto (1), il *Lancilotto* o *il Cavaliere dalla carretta* fu dato a finire a Goffredo di Lagni, e il *Perceval* rimase incompiuto: farebbe dunque difetto in questi ciò che è essenziale per la nostra prova, l'unità dell'artista e la sua finale approvazione a tutta l'opera (2).

(1) Tale è l'opinione di G. Paris, in « Journal des Savants », Juin, 1902, pagg. 296-302.

(2) Ho scelto ad esaminare i poemi di Cristiano affinchè il paragone non fosse ingiurioso ad Omero; ma veramente ciò che importa per il nostro assunto non è tanto citare un buon poeta, quanto essere sicuri che il poema non è interpolato ed è autentico del tale dei tali. Senza cercar molto infatti, si troverebbero

51. E cominciamo dall'*Ivano*, o *il Cavaliere dal leone* (1). Alla corte del re Artù, alla presenza della regina e di molti cavalieri, Calogrenante racconta una strana e spiacevole avventura, che gli era toccata nella foresta di Brocelandia. Riferisce dunque come un giorno, errando egli secondo l'uso dei cavalieri, entrasse in un cammino aspro e difficile, in capo al quale giunse a un castello, dove abitava un valvassore con una sua figliuola bellissima, e vi ebbe da loro la più cortese ospitalità. Parte egli di lì il giorno dopo, e incontra prima molti tori selvatici, poi l'uomo del

---

nella letteratura francese antica esempi anche più calzanti per la nostra tesi. Fra gli altri uno evidentissimo lo abbiamo nell'*Horn* di Thomas (*Das Anglonormanische Lied vom wackern Ritter Horn;* in « Ausgaben und Abhandl. aus dem Gebiete der Rom. Phil. veröffentlicht von E. Stengel », vol. VIII, Marburg, 1883), dove i doppioni sono vere copie materiali l'uno dell'altro. Horn viene allevato alla corte del re Hunlaf; Rigmel, figlia del re, si innamora di lui (vv. 486 e segg.), lo fa chiamare nelle sue stanze, gli vuol dare un anello e gli spiffera una solenne dichiarazione: egli, sebbene l'ami, non si lascia sedurre, perchè teme di dispiacere ad Hunlaf che l'ha beneficato. Più oltre Horn va alla corte del re Gudreche, dove pure è accolto e beneficato, e Lenburc, figlia di questo re, fa nè più nè meno di quanto avea fatto Rigmel (vv. 2394 e segg.), e n'ha lo stesso rifiuto. Similmente, come ad assalire il regno di Hunlaf (vv. 1311 e segg.) vengono improvvisamente per mare due re africani, fratelli di Rodmund, che avea ucciso Aalof padre di Horn, così (vv. 2905 e segg.) due re africani, fratelli di Rodmund ecc., vengono allo stesso modo ad assalire il regno di Gudreche, con la sola differenza che i primi si chiamano Gudolf ed Egolf, e i secondi Hildebrant ed Herebrant. La battaglia è vinta l'una e l'altra volta per il valore di Horn, che qui come là fa bottino della roba che è sulle navi (vv. 1724 e segg., e 3474 e segg.). Così Gudreche è vecchio e debole (v. 3573), come vecchio e debole è Hunlaf (v. 1752); — e moltissime altre ripetizioni di posizioni identiche potremmo annoverare, che rendono assai tediosa la lettura di questo poema, già tedioso abbastanza anche per la lungaggine della narrazione.

(1) *Kristian von Troyes, Ivain*, zweite verbesserte Textausgabe herausgegeben von W. Forster (Halle, 1902). La prima edizione è del 1891; e l'edizione maggiore è del 1887.

bosco, essere mostruoso e spaventevole, cui domanda dove e come si potrebbero trovare avventure. Ciò che desidera Calogrenante, è vicino; basta ch'egli vada alla Fontana meravigliosa, della quale il selvaggio gli insegna il cammino. Egli va dunque secondo l'indicazione ricevuta e la trova che gorgogliava come fosse bollente, cinta intorno da un parapetto di smeraldo, presso una cappelletta, all'ombra di bellissimi pini, dai quali pende per una catena un bacino d'oro. Col bacino prende dell'acqua e la versa sul parapetto, e allora, come lo aveva avvertito l'uomo del bosco, il cielo si oscura e si scatena un uragano terribile, dopo di che tutti gli uccelli si raccolgono sui pini, e cantano ciascuno per proprio conto. Intanto viene per la foresta un cavaliere minaccioso; combattono; Calogrenante è scavalcato, e l'altro gli prende il cavallo e se ne va.

Come appena ha sentito questo racconto, Ivano arde dal desiderio di vendicare il cugino, e decide di ritentar egli la stessa avventura. Anche il re Artù delibera d'andare alla fontana, e si fanno i preparativi a tal uopo; ma Ivano lo previene, parte solo e secretamente, e anche per lui si rinnovano per filo e per segno gli stessi casi di Calogrenante, riassunti questa volta più in breve, fino all'incontro col terribile cavaliere. Ed ecco una prima ripetizione, giustificata bensì, anzi necessaria allo svolgersi dell'azione, ma superflua nei particolari, tanto più che il castellano e la donzella, così cortesi di ospitalità, non hanno più che fare col resto del romanzo e scompaiono, — sebbene poi, come vedremo, si ripresentino con altri nomi e con poche varietà di carattere.

La battaglia è accanita, ma l'evento è ben diverso dall'altra volta: il cavaliere terribile alla fine è vinto, e già ferito a morte, spronato il cavallo, si dà alla

fuga seguito da Ivano: corrono, corrono vertiginosamente, finchè il fuggitivo si ricovera nel proprio castello, e dietro di lui cala la saracinesca. Ivano, che si lanciava per afferrarlo, è chiuso dentro egli pure, senz'altro guaio che la perdita degli sproni, che la saracinesca gli recide di netto, e quella del cavallo che è tagliato in due e resta metà dentro e metà fuori. Il cavaliere muore tosto dalle ferite, ma Ivano è prigioniero, e l'avrebbe passata brutta, se non ci fosse stata una damigella, Lunetta, la cameriera della signora del castello, che avendo fatto prova altre volte della sua cortesia, lo volle salvare, rendendolo invisibile per mezzo di un anello incantato.

Bellissimo è il luogo ove si descrivono i vani sforzi della gente, che sa che l'omicida è prigione e non lo trova, i funerali del signore, la disperazione della vedova, Laudina, — e come questa entro il terzo giorno dalla morte del marito si determinasse a sposarne l'uccisore; — la quale peripezia è rappresentata grado per grado con arte veramente degna di un gran poeta; su di che sorvolo per ora, poichè avrò occasione di tornarci sopra più oltre. Lo sposa infatti, vv. 2154 e segg.:

Le jor meïsmes sanz delai
L'esposa et firent les noces.
Assez i ot mitres et croces;
Car la dame i avoit mandez
Ses evesques et ses abez.
Mout i ot joie et mout leesce,
Mout i ot jant et mout richesce
Plus que conter ne vos savroie,
Quant lonc tans pansé i avroie, ecc. (1).

(1) Il giorno stesso senza dilazione lo sposò e fecero le nozze. Vi furono molte mitre e molte croci, poichè la dama vi aveva invitato i suoi vescovi e i suoi abati. Vi fu molta gioia e molta letizia, vi fu molta gente e molta ricchezza, più che non vi saprei contare neanche dopo averci pensato a lungo.

E qui con meno di 2200 versi il poema parrebbe compiuto, e avrebbe perciò potuto bellamente terminare; invece continua per altri 4600, che non sono meno certamente dei primi essi pure opera di Cristiano. In questi troviamo ripetuti i motivi principali della prima parte.

Il re Artù, come s'era proposto, arriva intanto coi suoi alla fontana, a difesa della quale va Ivano. Avviene il solito duello; — è il terzo che sentiamo descrivere; — e Keus, il siniscalco, che è il primo cavaliere di Artù che si presenta, è subito scavalcato. Ivano allora si dà a conoscere, e conduce Artù con gli altri tutti al castello, dove hanno accoglienza splendidissima, e passano parecchi giorni in feste e in amori. Ma viene il momento della partenza. E Ivano dunque resterà a poltrire nell'ozio?

Honiz soit de sainte Marie,
Qui por anpirier se marie! (1)

gli dice Galvano, vv. 2487-88; e per il suo onore di cavaliere egli pure si persuade a partire: ottiene dunque dalla sposa un anno di permesso e se ne va.

Va egli giostrando di qua e di là, e l'anno passa, e passa buona parte del secondo, ed egli non ritorna. Una damigella porta al mancatore di fede la maledizione della dama, — per la quale addolorato e disperato (un po' tardi, a dire il vero) impazzisce e va errando per i boschi, dove un giorno vien trovato dormente da una dama e da due damigelle. Guarito da esse per mezzo di un unguento e condotto al loro castello, riceve ivi sollecite cure e cortese ospitalità dalla dama, la quale aveva bisogno di difesa contro il

(1) Sia svergognato da Santa Maria chi prende moglie per peggiorare.

conte Aliers, che le movea guerra. Eccoci dunque ad una posizione affatto analoga a quella del castello di Laudina; là Ivano, benchè nemico, viene ricercato per difendere la dama contro chi vorrebbe tôrle la fontana; qui, benchè pazzo ed infermo, viene curato e condotto al castello per difendere un'altra dama. Si combatte infatti, e Aliers è vinto e fatto prigioniero. La dama dalla gratitudine passa all'amore, e, precisamente come Laudina, sarebbe stata contenta, vv. 3318-19,

Se il a fame ou a amie
La vossist prandre et noçoiier;

ma Ivano non pensa a queste cose; le preghiere non valgono, e se ne parte, vv. 3323-26,

Qu'onques rien n'i valut proiiere.
Or se mist a la voie arriere
Et leissa mout la dame iriee, ecc.

Così anche nell'ira abbiamo il parallelo con Laudina, di cui quest'altra donna non è dunque che una copia sbiadita.

Ivano si mette ora per un bosco, e trova un leone alle prese con un serpente; uccide il serpente e salva il leone, il quale gli è tanto grato che non lo vuole lasciar più e lo segue quindi innanzi da per tutto. Arriva egli dunque col nuovo compagno un'altra volta alla fontana meravigliosa; ed ecco che dalla cappelletta esce una voce di donna che lo chiama. Era Lunetta, la cameriera, contro la quale, come succede, si erano volte le ire di Laudina, che si diceva tradita da lei per il consiglio datole di sposare Ivano: Lunetta l'indomani doveva morire fra i tormenti, se non trovava un cavaliero che combattesse per lei contro a tre in una volta. Si riconoscono, e Ivano promette difenderla. Intanto la sera egli e il leone vengono ospitati in un castello, dove c'è della gente che fa festa

e allegrezza per fargli onore e poi si mette a piangere e a lamentarsi. Domandata spiegazione di questo strano contegno al castellano, questi gli dice che un gigante lo perseguita e, senza tener conto del resto, gli ha preso sei figli, due dei quali ha già uccisi, e domani gli ucciderà gli altri quattro, se non trovi chi scenda in campo per essi, o se egli non acconsenta a consegnargli la propria figlia, giovane di singolare bellezza, che il gigante vuol donare ai suoi servi, perchè ne facciano strazio. Ed ecco dunque una terza donna da salvare e un terzo castello da difendere. Viene il gigante, combattono, e con l'aiuto del leone il gigante è ucciso. — Ma è già tardi, e Ivano si libera dai suoi ospiti riconoscenti e vola a difender Lunetta: arriva infatti mentre sta per essere arsa, e combatte contro i tre cavalieri. Era convenuto e promesso che il leone non dovesse entrarci, e Ivano l'aveva fatto ritirare; ma quella savia bestia, che non aveva promesso nulla, quando vede che le cose s'incamminano male, salta in mezzo e aiuta il suo signore. Così egli vince e libera Lunetta, la quale si riconcilia con Laudina. Lunetta però non deve dire il nome di lui; egli è chiuso nelle armi, e perciò Laudina non lo riconosce, e quando essa vorrebbe trattenerlo, egli risponde di non poter restare fino a che non si sia pacificato con la sua dama.

Riparte dunque, benchè ferito, portando seco il leone ferito pur esso, ed arriva ad un palazzo, dove, come al solito, trova ospitalità, vv. 4696-99,

Et de lui garir s'antremetent
Deus puceles qui mout savoient
De cirurgie et si estoient
Filles au seignor de leanz (1).

(1) E si adoperano a guarirlo due donzelle che molto s'intendevano di chirurgia ed erano pure figlie del signore del luogo.

Intanto era venuto a morire il Signore della Spina Nera, lasciando due figlie, le quali si disputavano la successione. La maggiore sosteneva dover esser lei sola erede di tutto lo Stato, la minore reclamava la propria metà. La maggiore pertanto va alla corte del re Artù e ottiene la protezione di Galvano; la minore vi arriva troppo tardi; Galvano è impegnato, e non v'è nessuno che possa stargli al paragone. Ma la fama del Cavaliere del leone, che nessuno conosce per altro nome, è giunta alle sue orecchie, e pensando ch'egli solo possa difenderla, si mette in cammino per cercarlo. E cammina tanto fino a che si ammala dalla fatica: allora manda una messaggera, la quale, errando alla ventura, capita al castello dov'era stato ucciso il gigante. Dopo le solite accoglienze, di lì viene indirizzata alla fontana e al borgo di Laudina, dove si incontra con Lunetta che le dà delle opportune indicazioni. Prosegue il cammino, e finalmente trova il suo uomo e gli espone la richiesta della donzella. Egli ne accetta la difesa; partono insieme, e vanno, e vanno, fino a che arrivano al castello della Mala Avventura.

I borghigiani, che non osano dar loro alloggio, sconsigliano anche di salire al castello, ma Ivano non bada loro e va innanzi. Entra, e vede una gran sala dove trecento ragazze smunte e cenciose lavorano la seta, e sente da una di loro che il re dell'Isola delle Donzelle una volta, andando in cerca di avventure, si imbattè in questa, che arrivò a questo castello, dove trovò due *figli del diavolo*, che gliene diedero tante, finchè dovette arrendersi e, per riscattarsi, giurare che ogni anno manderebbe loro in tributo trenta giovinette, fino a che quei due mostri non fossero vinti in battaglia. Il cavaliero, udito ciò, passa oltre in un giardino, ove trova un signore sdraiato sopra un drappo di seta, e una donzella di straordinaria bellezza, sua

figlia, che leggeva un romanzo alla propria madre. Come vedono il forestiero, si alzano, e gli fanno la più festosa accoglienza, specialmente la ragazza, che perfino lo lava e lo veste con le sue mani. Ma il giorno dopo, come Ivano si accinge a partire, il signore del castello gli manifesta la dura legge che ivi è posta; egli non partirà se prima non combatte coi due mostri, e, vv. 5474-78,

S'ancontre aus vos poez deffandre
Et aus andeus vaintre et ocirre,
Ma fille a seignor vos desirre,
Et de cest chastel vos atant
L'enors et quanqu' il i apant (1).

Chè la giovinetta non potrà mai maritarsi, se prima i mostri non sien morti o vinti. Ivano non può accettare l'offerta della sposa e non vorrebbe combattere, ma non c'è rimedio; — i mostri vengono già. Questa volta il leone deve essere rinchiuso, acciò non aiuti il suo signore, — ma come il pericolo si fa serio, esso non può star fermo, e tanto si sforza e tanto gratta la terra sotto la porta, che si apre un'uscita: così uno dei mostri viene ucciso, e l'altro si dà per vinto e domanda grazia. Allora le trecento ragazze vengono liberate, e il castellano torna a offrire al vincitore la figlia, ma questi, non volendo esser bigamo, naturalmente si schermisce. Ed ecco ancora una volta un castello, delle donne da difendere e da liberare e un'altra innamorata di Ivano.

Questa avventura poi è più specialmente gemella di quell'altra del gigante, come è chiaro senza spenderci molte parole, non solo per il fatto in se stesso, ma

(1) Se contro di loro vi potete difendere e vincerli e ucciderli tutti e due, mia figlia vi desidera per signore, e di questo castello vi aspetta la signoria e tutto ciò che v'è connesso.

altresì per la sua collocazione. Infatti l'avventura del gigante è inserita come episodio in quella della difesa di Lunetta; e questa è alla sua volta un episodio dell'avventura della fanciulla diseredata; e gli episodi sono così analoghi tra loro, come analoghi sono anche i fatti principali. Del resto tutti questi prepotenti messi a posto sono copie dello stesso tipo e dello stesso genere; soltanto c'è una gradazione. Il conte Aliers è un cavaliero prepotente; il gigante è un mostro prepotente; i tre accusatori di Lunetta sono soperchiatori, e i due mostri sono peggio che tali. Così il leone interviene tre volte, con questa sola diversità, che la prima era libero, la seconda era stato allontanato, la terza era stato rinchiuso. Si capisce che il poeta, dovendo riprodurre episodi simili, si ingegnasse di dare almeno alla narrazione un interesse sempre crescente; ma l'artificio è troppo semplice e quasi puerile.

Ivano dunque si mette in via col leone e con la messaggera, trova la donzella diseredata, va alla corte di Artù, ed ivi per essa combatte contro Galvano, senza conoscerlo nè esser da lui conosciuto: la battaglia dura eguale fino a sera, e mentre si riposano e si rivolgono la parola, manifestano insieme il proprio nome. Grande è la gioia reciproca dell'essersi ritrovati, e ciascuno attribuisce la vittoria all'avversario; Artù finalmente risolve la questione determinando che la donzella diseredata abbia da riavere la sua parte.

Come Ivano fu guarito delle ferite, ma non del dolore d'essere caduto in disgrazia della sua sposa, non sapendo quale altro rimedio trovare alla propria sciagura, finisce dove avrebbe dovuto cominciare fin da principio, cioè ritorna alla fontana risoluto a sollevare col noto scongiuro il vento e l'uragano, acciò Laudina o se ne spaventi o se ne commova. Così fa, e l'effetto succede come aveva divisato, — tanto che tutto il

borgo e il castello tremano come per terremoto, di che tutti sono sgomenti ed esclamano, vv. 6549-51:

Maleoiz soit li premiers hon
Qui fist an cest païs meison,
Et cil qui cest chastel fonderent! (1).

Laudina non sa più a che santo votarsi, perchè nessuno dei suoi è capace di difendere la fontana, e si rivolge anche questa volta a Lunetta per consiglio. Questa, com'è da aspettarsi, le suggerisce di chiamare in aiuto il Cavaliere del leone; ma poichè egli non vuol servire nè uomo nè donna fino a che è in ira con la sua dama, così Laudina si offre e promette con giuramento di adoperarsi per riconciliarlo. Lunetta va e lo trova alla fontana, ed egli pieno di allegrezza alla buona novella segue Lunetta al castello, e tutto armato ancora si getta ai piedi della sua sposa, la quale, non conoscendolo, gli promette la sua intercessione. Lunetta fa un discorsetto d'occasione e conchiude, vv. 6756-58:

Dame, pardonez li vostre ire!
Car il n'a dame autre que vos.
C'est mes sire Yvains, vostre espos.

La signora si cruccia un poco, o finge crucciarsi, del tranello tesole, ma poichè è stretta dal giuramento, gli concede finalmente pace e perdono, e, vv. 6814-18,

Del chevalier au lion fine
Crestiiens son romanz einsi;
Qu'onques plus conter n'an oi,
Ne ja plus n'an orroiz conter,
S'an n'i viaut mançonge ajoster (2).

(1) Maledetto sia chi primo fabbricò case in questo paese e coloro che fondarono questo castello.

(2) Del cavaliere dal leone finisce Cristiano il suo romanzo così; chè non ne ho mai sentito contare di più, e di più non ne udrete contare, se non vi si voglia aggiunger menzogna.

Quest'ultima avventura è di nuovo un'altra ripetizione ancora più servile dell'avventura principale. Qui come là troviamo la dama sola, che da sè non può difendere nè il castello nè la fontana; qui come là essa ricorre al cavaliero ch'ella detestava, e vi ricorre per i consigli, qui come là, della cameriera, la quale è d'accordo col cavaliere; e qui come là l'odio si muta in amore. Si può dare una copia più fedele di questa?

Sulle fonti di questo poema nulla si può asserire con sicurezza: questo però è certo, che non è una derivazione del racconto celtico aggiunto alla raccolta dei *Mabinogion*: piuttosto è anzi quel racconto una derivazione dell'*Ivano*, come dimostrò W. Förster (1) nell'introduzione alla sua edizione maggiore di questo

(1) *Der Loewenritter von Christian von Troyes*, Halle, Niemeyer, 1887. — Che il racconto celtico (*Les Mabinogion, trad. par* J. Loth, Paris, Thorin, 1889. II, pagg. 1-43) abbia per precedente il poema francese, è chiaro per molti indizi notati già in parte dal Förster, i quali, oltre quello del costume, che bene spesso è francese e non gallese, si possono riassumere sotto i seguenti capi: — 1) La tendenza all'esagerazione. Al castello, ove nel poema Calogrenante e Ivano trovano solo il signore e una donzella, nel *Mab.* vi sono, oltre il signore, due bei giovani e ventiquattro donzelle bellissime. Più oltre, ai tori selvatici di Cristiano il *Mab.* sostituisce animali feroci di diversa specie, e dove Cristiano dice solo che essi erano soggetti all'uomo selvaggio, nel *Mab.* l'uomo selvaggio li chiama a sè, comanda loro, ed essi obbediscono. Così il siniscalco che presso Cristiano è subito scavalcato da Ivano, nel *Mab.* combatte due giorni di seguito; e il duello tra Ivano e Galvano dura nientemeno che tre giorni continui, riposandosi solo la notte. Così Ivano sta lontano dalla sposa non un anno, ma tre; così mentre il conte Aliers nel poema francese è sconfitto in battaglia e preso prigioniero, nel *Mab.* per di più Ivano lo leva di peso dal cavallo di mezzo ai suoi, come si leva un gatto per il collo, e lo porta alla contessa, ecc., ecc. — 2) La tendenza al razionalismo in alcuni tratti esteriori e superficiali, la quale produce maggiori incongruenze col resto del racconto. Nel *Mab.* alla scena del temporale è aggiunto come Calogrenante riparasse con lo scudo e la gualdrappa sè ed il cavallo dalla furia della tempesta, — e questa aggiunta non guasta. Più oltre il raffazzonatore si accorge che, quando Ivano è invisibile, egli è invisibile anche per Lunetta; perciò

romanzo. Che se anche poi l'uno e l'altro risalgono ad una fonte comune, ad ogni modo l'influenza del poema francese sulla redazione celtica non si può af-

questa, da donna prudente, gli dice che quando verranno per mandarlo al supplizio, saranno irritati di non trovarlo, e soggiunge: « Moi je serai sur le montoir de pierre là-bas à t'attendre. Tu me verras sans que je te voie. Accours et mets ta main sur mon épaule, je saurai ainsi que tu es là ». Ma se ella era sul *montoir*, non pare fosse la posizione più comoda perchè uno le ponesse la mano sulla spalla: era più facile tirarla per la gonna. Similmente nel *Mab.* lo sposo che Lunetta propone alla vedova non è subito apertamente detto essere Ivano, ma semplicemente un cavaliere della corte d'Artù. Questo spediente per altro, come più facile, è anche più volgare, e muta il dramma psicologico in una frode della peggiore specie; perciò l'autore deve poi sul più bello rinunciare alla sua povera trovata e far sì che la dama si accorga lì per lì che quel cavaliero è l'uccisore di suo marito: se ne accorge soltanto perchè non le pare che egli abbia aria di pellegrino. Così ancora nel *Mab.* la partenza di Ivano dalla sposa è protratta a tre anni dopo le nozze, e il permesso è per tre mesi, ed è richiesto dal re Artù: ciò è più conveniente senza dubbio d'una partenza immediata e per un tempo assai lungo; ma la cagione del permesso è abbastanza sciocca: « per mostrarlo ai signori e alle dame dell'isola di Brettagna ». La dama poi lo concesse *malgré la peine qu'elle en éprouvait.* Si vede che era una persona facilmente accomodabile, al pari d'Ivano, che, senza che si sappia come, si dimentica di ritornare. Ma tanto più inesplicabile diventa così la tarda ira della dama e la tarda disperazione d'Ivano, e più inesplicabile è ancora come, dopo che questi ha salvata Lunetta, ritorni dritto e tranquillo con la sua sposa, senza nè riconciliazione nè spiegazione alcuna, come nulla fosse accaduto. — 3) Le sciocchezze che derivano dall'abbreviare il racconto e fare, come suol dirsi, d'una lancia un fuso. Nel racconto celtico infatti, quando Ivano si trova chiuso nel castello, vede Lunetta attraverso uno spiraglio della porta serrata, e, restando l'uno di qua e l'altra di là, Lunetta si mostra tutta propensa di salvarlo, senza che se ne dica o se ne veda una cagione, e gli dà l'anello miracoloso, non si sa come: bisogna indovinare che l'abbia fatto passare per la fessura. Così, più avanti, Ivano è nel bosco e sente la voce di Lunetta che esce non si sa di dove, e gli dice di essere imprigionata *dans ce coffre de pierre:* si parlano, pare, senza vedersi, e poichè Ivano stava cuocendosi della carne, « quand les tranches de viande furent suffisamment cuites, Owein les partagea par moitié entre lui et la pucelle. Ils mangèrent et s'entretinrent jusqu'au lendemain ». Ma se quella era

fatto escludere, tanto questa lo segue fedelmente non solo nei fatti, ma anche talora nelle parole. Certo è anche d'altra parte che i materiali del romanzo Cri-

---

chiusa *dans le coffre de pierre*, come poteva mangiare insieme con l'amico? — 4) La supina goffaggine di tutto il racconto, che è ancora più goffo e più sciocco del solito là dove Cristiano è più fino, cioè nell'innamoramento d'Ivano (pag. 21) e nel mutamento psicologico della dama quando s'induce a sposarlo (pag. 23). Una simile scombiccheratura senza senso comune, come non può affatto ispirare alcun poeta, così non può rappresentare alcun sentimento collettivo di alcun popolo o di alcuna classe: non può essere pertanto che una rifrittura di qualcheduno che riteneva materialmente il filo del racconto, ma non ne avea capito il valore. Così quando il racconto è finito (« Owein emmena la dame avec lui à la cour d'Arthur, et elle resta sa femme tant qu'elle vécut »), gli sovviene, pare, d'aver dimenticato l'avventura dell'oppressore delle femmine, che questa volta da 300 si riducono a 24, e la infila dopo la chiusa, senza che si capisca quando o come possa collegarsi col resto, nè che ci abbia a fare. — Con tutto ciò non si può escludere che il compilatore del racconto celtico abbia avuto sott'occhio qualche altra redazione diversa dal poema di Cristiano. In sul principio stesso troviamo questo tratto che in Cristiano non ha alcun riscontro: « On disait qu'il y avait un portier à la cour d'Arthur, mais en réalité il n'y en avait point » (segno di larga ospitalità, che non chiude la porta ad alcuno: cfr. lo stesso concetto in Pindaro, N. IX, 2, ἀναπεπταμέναι ξείνων νενίκανται θύραι); « c'était Glewlwyt Gavaelvawr qui en remplissait les fonctions; il recevait les hôtes et les gens venant de loin; il leur rendait les premiers honneurs, leur faisait connaître les manières et les usages de la cour; il indiquait à ceux qui avaient droit d'y entrer la salle et la chambre, à ceux qui avaient droit au logement leur hotel ». Questa giunta non parrebbe esser frutto della povera fantasia del compilatore, perchè proprio non ha che fare con tutto il resto; nè si saprebbe spiegare la intrusione di questo motivo, ancorchè noto nel ciclo d'Artù, se non ammettendo che fosse in qualche altra fonte della leggenda, dove avesse avuto qualche ragione di essere, che il compilatore poi omise, tagliando e scorciando a caso com'era suo uso. Anche il luogo dove Lunetta fa la barba ad Ivano (pagg. 21-22) è senza riscontro in Cristiano, ma questo potrebbe essere una giunta del redattore celtico. — Del resto anche l'*Erec et Enide* trova riscontro in un'altra narrazione della stessa raccolta, *Geraint et Enid*, però con variazioni assai maggiori, il che è argomento per credere esservi stata un'altra fonte oltre il poema di Cristiano.

stiano non li cavò dalla propria testa: la vedova inconsolabile è la Matrona d'Efeso; l'anello di Lunetta è l'anello di Gige; l'avventura del leone ricorda quella di Androclo, e la fontana meravigliosa è un elemento celtico abbastanza noto. Ferdinando Lot (1) la trovò ripetuta in un'avventura di Dermat O' Dyna con circostanze somigliantissime di luogo e di fatto, come l'albero, il corno da bere, il guerriero terribile, il duello e la lieta fine. Questo racconto, comecchè si abbia solo in un manoscritto del sec. XVIII e non mostri carattere di lingua antica, in tutto il resto non pare essere affatto derivazione dell'*Ivano.* Antico di certo e certamente di origine celtica è invece il terzo racconto dei *Mabinogion* intitolato *Manawyddan, fils de Lyr.* Ivi Pryderi entra in un castello incantato: " Sur le sol vers le milieu il y avait une fontaine entourée de marbre, et sur les bords de la fontaine, reposant sur une dalle de marbre, une coupe d'or, attachée par des chaînes qui se dirigeaient en l'air et dont il ne voyait pas l'extrémité. Il fut tout transporté de l'éclat de l'or et de l'excellence du travail de la coupe. Il s'en approcha et la saisit. Au même instant, ses deux mains s'attachèrent à la coupe et ses deux pieds à la dalle de marbre qui la portait. Il perdit la voix et fut dans l'impossibilité de prononcer une parole. Il resta dans cette situation „. Lo stesso giorno verso sera Riannon, non vedendo tornar Pryderi, va a cercarlo, ed entra essa pure nel castello, e le succede lo stesso caso di restare inchiodata là. " Ensuite, aussitôt qu'il fut nuit, un coup de tonnerre se fit entendre, suivi d'un épais nuage, et le fort et eux-mêmes disparurent „ (2).

(1) *Le chevalier au lion, comparaison avec une legende irlandaise,* in *Rom.*, XXI (1892), pagg. 67-71.

(2) Op. cit., pagg. 106-7.

Ora, se Cristiano abbia per primo ordinati insieme questi diversi materiali, o, come pare forse più probabile, abbia già trovato un principio di coordinazione in una leggenda, per mancanza di documenti non possiamo decidere. Comunque sia, tanto nell'un caso quanto nell'altro abbiamo un documento d'analogia per sciorre la questione dei doppioni omerici. O questi doppioni infatti sono opera di Cristiano, e non si vede perchè anche altri poeti in circostanze analoghe non possano aver concepito allo stesso modo; o sono frutto d'una contaminazione e d'una elaborazione anteriore della leggenda, e non si vede perchè anche altre leggende non debbano aver avuto un'analoga fioritura. Questo è certo, che interpolazioni non sono; — e perchè allora dovrebbero essere interpolazioni i doppioni dell'Iliade e dell'Odissea?

52. Altri doppi troviamo nell'*Erec et Enide* (1), che è il primo, in ordine di tempo, dei poemi superstiti di Cristiano. Se l'*Ivano* abbonda di donne che hanno bisogno di difesa, nella prima parte dell'*Erec* la donna è ripetutamente rappresentata sotto l'aspetto della gelosia che può destare. Artù aveva bandito che chi avesse ucciso il cervo bianco potesse baciare la più bella donzella della corte; — ed era un affare pericoloso, perchè ve n'erano cinquecento, e non v'era alcuna che non avesse amico un cavaliero disposto a sostenere a dritto o a torto, vv. 57-58,

Que cele qui li atalante
Est la plus bele et la plus jante.

Or bene, il giorno stesso della caccia, Erec inseguendo

(1) Cito dall'edizione minore del Forster, *Kristian von Troyes, Erec und Enide* (Halle, 1896). La maggiore è del 1890.

un nano e un cavaliero, che gli aveva fatto sfregio, arriva a un castello, dove sente che l'indomani ci sarà la gran festa annuale dello sparviero, e chi vorrà averlo, vv. 571 e segg.,

Avoir li covandra amie
Bele et sage sanz vilenie.
S' il i a chevalier tant os
Qui vuelle le pris et le los
De la plus bele desresnier,
S'amie fera l'esprevier
Devant toz a la perche prandre,
S'autre ne li ose defandre (1).

Ciò che nel primo caso poteva avvenire, qui avviene; il secondo è quasi la continuazione e la soluzione del primo; sono due variazioni della stessa idea fondamentale.

E altri doppi si trovano anche nel resto del poema. Erec si innamora di Enide, la figlia del suo ospite, che è un povero valvassore, ne fa la sua dama, la conduce alla festa, combatte per lei e vince Yders (che è poi il cavaliero che il giorno innanzi gli aveva fatto sfregio), il quale per ammenda deve darsi prigione alla regina. Erec quindi conduce Enide alla corte, dove è rivestita ed ornata delle vesti e delle gioie regalatele dalla regina stessa: Enide è riconosciuta senza contrasto per la più bella, e Artù, l'uccisore del cervo bianco, le dà il bacio che è premio della bellezza. Due volte pertanto Enide riceve questo premio, la prima quando si portò lo sparviero, la seconda quando ebbe il bacio, la prima per la vittoria del suo campione, la seconda per unanime riconosci-

(1) Dovrà avere un'amica bella, saggia e senza taccia. Se v'è cavaliere sì ardito che voglia per lei sostenere il pregio e la gloria d'essere la più bella, farà che la sua amica davanti a tutti prenda lo sparviere dalla pertica, se altri non osa impedirglielo.

mento. Seguono le nozze splendidissime di feste e tornei, finchè Erec prende congedo dal re e torna a casa con la sposa, ove del pari si fanno loro suntuose accoglienze. Ed è questo delle feste di corte un altro genere di doppi, non veramente proprio solo di questo poema, ma che in questo poema ha speciali caratteristiche, un altro esempio del qual genere sono quelle che chiuderanno il romanzo, quando Erec ed Enide sono incoronati per mano d'Artù, che questa volta pure fa loro regali meravigliosi.

La seconda parte ha carattere molto diverso, e la peripezia ricorda quella dell'*Ivano*. Ivano lascia la sposa per non venir meno nell'ozio all'ideale d'un buon cavaliero; Erec si abbandona all'ozio e realmente vien meno a questo ideale. Enide, che si accorge di ciò e sente le mormorazioni della gente, se ne cruccia e piange; messa alle strette da Erec, non sa infingersi e gli rivela la cagione del suo dolore. Egli ne resta colpito, e pigliandosela con lei come causa e origine del suo disonore, si arma immediatamente per andare in cerca di avventure, conducendo seco la moglie, cui impone di tacer sempre e non parlar mai senza il suo permesso. Segue l'espiazione di Enide in una serie di vicende, tra le quali pure è spesso chiarissima l'analogia e la somiglianza.

Non conterò come ripetizione l'avventura d'Erec nel bosco, quando uccide tre masnadieri, vv. 2796 e segg., con l'altra immediatamente seguente, quando ne uccide cinque, vv. 2925 e segg. Nè certamente sono da contare come doppioni le ripetute volte che Enide avverte Erec, contro il suo divieto, dei pericoli che lo minacciano, poichè questa insistenza è deliberatamente voluta dal poeta per rappresentare la donna innamorata, obbediente al marito, e che solo gli disobbedisce quando disobbedendogli lo salva. Sono invece tra loro ana-

loghe le avventure del conte Galoain e quelle del conte di Limors. Il primo si innamora di Enide appena la vede, e non potendola avere per amore, la minaccia, e si dispone di ucciderle il marito, vv. 3322 e segg. Il secondo, trovata Enide nel bosco con Erec che pareva morto, non solo si innamora di lei, ma senz'altro manda a chiamare il cappellano e, non ostante le sue repulse, la sposa, — quando il creduto morto rinviene, e ammazza il conte, vv. 4690 e segg. Tutte e due le volte troviamo un signore ospitaliero e gentile, almeno in apparenza, un innamoramento improvviso, un'impazienza di venire immediatamente all'effetto, una violenza e una giusta punizione. Possono dirsi due soluzioni diverse d'uno stesso problema. — Nè sostanzialmente molto diversi tra loro sono il caso, già prima veduto, di Yders che, vinto da Erec, di suo nemico e offensore, e offensore della regina Ginevra, non solo diventa suo prigione, ma rimane a corte e nel seguito della regina stessa, vv. 1234-40, e quello di Guivrez il piccolo, che pure vinto da Erec in duello, si fa suo amico, vv. 3911 e segg., e soccorritore nel momento del pericolo.

Non saprei decidere invece se analogia spontanea o antitesi cercata si debba vedere tra il caso di Enide e quello della cugina, che è il soggetto dell'ultima avventura del romanzo. Enide è innamoratissima del suo sposo ed egli di lei, tanto che non la lascia più e non pensa più ai suoi doveri di cavaliere, vv. 2435 e segg.; ed ella, confessandosi causa innocente del fallo di lui, si procura con ciò la propria disgrazia, finchè con l'amore e la fedeltà devota e costante si riscatta e riacquista intero l'affetto del marito, vv. 4918 e segg. La cugina invece fa giurare a Mabonagrains suo amante, v. 6052 e segg., che le concederebbe quel dono ch'ella fosse per chiedergli: egli promette; ed essa, per non

lasciarlo mai allontanare, gli impone di non uscire dal giardino incantato fino a che non venga un cavaliero che lo vinca in duello, sperando che un tale campione mai non verrebbe, e che così ella lo avrebbe prigione per tutta la vita, vv. 6090-97. Così era spenta la gioia della corte, poichè il più prode non potea prendervi parte: così il cavaliero era sconosciuto nel mondo, vv. 6133-35:

Mes je ne sui pas coneüz
An terre, ou j'aie esté veüz.

Tutte e due le volte la donna è causa che il cavaliero perda la gloria; tutte e due le volte, quando il cavaliero si libera da questo giogo, la donna ne ha dolore e tormento; ma mentre la prima, che era incolpevole, sconta ed espia amaramente l'errore involontario, la seconda, che aveva fallato volontariamente, se la cava del tutto a buon mercato, e tutto finisce bene. Così mentre nella prima parte la donna è replicatamente cagione di gelosia e di conseguenti conflitti, nella seconda è replicatamente cagione di scadimento nell'onore e nella fama. Cristiano, da buon cavaliero, mette la donna, almeno apparentemente, nella miglior luce, ma nella sostanza e nel fondo, non sempre del tutto dissimulato, si può scorgere il germe di quello spirito antifemminile, che troviamo poi svolto pienamente e grossamente in alcuni romanzi posteriori.

Anche l'*Erec*, meglio ancora che l'*Ivano,* contiene due soggetti nettamente distinti, — l'avventura che conduce Erec a innamorarsi di Enide e a sposarla, che finisce al v. 1844, — e il traviamento di Erec, la penitenza e il riscatto, che occupa il resto del poema. Cristiano stesso nota questa divisione, v. 1844:

Ci fine li primerain vers.

Lo nota in questo poema; non lo nota negli altri,

sebbene anch'essi abbiano la stessa orditura e constino di due parti ben distinte, la seconda all'incirca doppia per estensione della prima.

53. Infatti anche il *Cligés* (1), che in ordine di tempo sta tra i due poemi ora esaminati, si divide in due sezioni bene e meglio distinte ancora che negli altri, delle quali questa volta la seconda ha generato la prima, il figlio ha generato il padre; — chè nella leggenda, come è noto, la generazione va a ritroso, e un eroe deve essere figlio di un altro eroe. E anche qui, come spesso, lo ha generato simile a sè.

Cominciamo adunque dalla parte seconda, che in questo romanzo è la più importante e ha principio al v. 2390. La scena è a Costantinopoli. Alessandro imperatore di Oriente muore, lasciando due figli, Alessandro, il maggiore, che è in Brettagna, e Alis, il minore. Si mandano ambasciatori al primo per chiamarlo alla successione, ma nel viaggio vengono colti da una tempesta che li fa naufragare, non salvandosi che uno solo, il quale, come fautore di Alis, riporta falsamente essere il disastro avvenuto nel ritorno, anzi che nell'andata, ed anche Alessandro esservi perito. Così Alis è coronato: ma, come Alessandro sa l'inganno, s'imbarca con quaranta cavalieri e viene a chiedere ragione al fratello: l'affare per altro si accomoda a queste condizioni, che Alis terrà la corona e il titolo d'imperatore, ma non prenderà moglie, e lascierà poi la successione dell'impero a Cligès, figlio di Alessandro.

Alcun tempo dopo anche il secondo Alessandro muore, non senza aver comandato al figlio di andare a fare

(1) Cito dalla seconda edizione minore del Förster, *Kristian von Troyes*, *Cligés* (Halle, 1901). L'edizione maggiore è del 1884, e la prima minore del 1888.

esperienza del mondo e della cavalleria alla corte di Artù. — Tra fratelli prima, e tra zio e nipote dopo, tutto procedeva in perfetta armonia; quando ci si mettono di mezzo i cortigiani a consigliar l'imperatore di prender moglie. E la promessa fatta? Non la si mantiene. Alis infatti acconsente, e manda a chiedere la mano di Fenice, figlia dell'imperatore di Germania. Questi gliela concede, a patto per altro che Alis venga a prendersela con un esercito per difenderla dal duca di Sassonia, cui prima la donzella era stata promessa. Alis raccoglie l'esercito, e giunge con Cligès a Colonia. Ed ecco che Cligès si innamora di Fenice al primo vederla e così Fenice di Cligès. Intanto arriva pure il nipote del duca a difendere i diritti dello zio (così c'è uno zio e un nipote dall'una parte e dall'altra); sfida Cligès, che lo vince, v. 2923, sotto gli occhi di Fenice, la quale guarda da una finestra, v. 2894, e scambia con lui un'occhiata come poi le passa vicino, vv. 2958-64. Fenice si strugge d'amore, e lo confessa alla sua nutrice Tessala, una specie di maga; si strugge tanto più pensando di dover sposare Alis: essa non vuole come Isotta essere insieme del marito e dell'amante, ma vuole conservarsi intatta per costui. Tessala le viene in soccorso, e somministra ad Alis un beveraggio, per il quale egli non potrà possedere la sposa altro che in sogno, e credendo il sogno realtà, resterà perpetuamente deluso.

Sulla via del ritorno presso al Danubio incontrano l'esercito sassone. Il nipote del duca, desideroso un'altra volta di vendicare lo zio, si pone in agguato, e assale Cligès che s'era appartato con tre soli compagni, ma è vinto ed ucciso. Allora un altro cavaliero promette al duca la testa di Cligès, ma resta ucciso egli pure, e spogliato delle armi, che Cligès indossa lasciando le proprie, v. 3506. Con esse egli entra nel

campo sassone, e giunge fino al duca, che getta di sella, v. 3600, togliendogli il suo famoso cavallo. Intanto, vv. 3621 e segg., con un colpo di mano i Sassoni rapiscono dal campo incustodito Fenice, e Cligès ritornando vede appunto dodici cavalieri che portano una donna. I cavalieri, naturalmente, pigliano Cligès per il duca, per via del cavallo, e sei di essi gli vengono incontro, v. 3683; ma egli li uccide l'uno dopo l'altro, poi insegue gli altri sei e li vince, facendo prodigi di valore sotto gli occhi della donna amata, v. 3816. Torna Cligès vincitore con Fenice, ma per vergogna non si dicono una sola parola amorosa, vv. 3821-3914; al loro arrivo nel campo si muta in festa il pianto e il dolore; chè ritenevano già Cligès esser morto e Fenice perduta, vv. 3920-28. La vittoria è dunque degli imperatori; ma il duca manda ancora un ambasciatore a proporre di risolvere la questione con un duello tra lui e Cligès (e questo è un doppio, poichè s'erano battuti già prima, v. 3600) con tal condizione, che se Cligès vince, Alis si abbia la sposa; se è vinto, le cose restino come prima. Cligès ottiene a stento il permesso di accettare. Anche questo duello avviene sotto gli occhi di Fenice, ed è lungo e terribile: Cligès sotto un colpo del duca si piega sulle ginocchia; Fenice getta un grido e sviene; — a quel grido il giovane ripiglia l'ardire e costringe il duca a darsi vinto. Queste tre imprese sotto gli occhi della donna amata non sono però da considerare come fredde ripetizioni, ma costituiscono un crescendo conveniente per accompagnare lo svolgimento psicologico della passione.

Risoluta questa questione, tutti se ne vanno alle case loro, i Greci tornano a Costantinopoli, e a Cligès viene la infelice idea di obbedire, proprio allora, al comando paterno, v. 4214, e d'andare alla corte d'Artù.

Prima di partire, si capisce, va a prendere congedo da Fenice, vv. 4326-27:

> Mes droiz est qu'a vos congié praingne
> Com a celi cui je sui toz (1):

per le quali ultime parole essa si conforta, intendendo in esse una dichiarazione d'amore. — Fenice intanto è giunta col marito in Costantinopoli, dove da tutti è ammirata e ben voluta, e Cligès arriva in Inghilterra, dove sente che Artù prepara un torneo ad Ossenefort (Oxford). Si fa venire egli perciò, oltre la sua bianca, tre altre armature, una nera, una rossa e una verde, e si presenta in quattro giorni successivi sconosciuto all'agone, dal quale esce sempre vincitore, tranne il quarto giorno, in cui giostrando con Galvano senza vantaggio e senza perdita, è fatto cessare da Artù con lode di entrambi, vv. 4951-85. Seguono il riconoscimento e le accoglienze, dopo di che Cligès rimane alla corte e compie qualche impresa, vv. 5064-69, — e finalmente l'amore lo richiama a Costantinopoli, dove è accolto con grandi feste.

Dopo questo peggio che inutile episodio, che se fosse in Omero, farebbe passare poco meno che per scemo chi lo volesse difendere, e che, analogamente a tanti d'Omero, è dovuto solo alla vaghezza di connettere in qualche modo il racconto col ciclo di Brettagna, si ripiglia il filo degli avvenimenti. L'imperatore zio, che sa di aver con Cligès tante obbligazioni, ha riposta in lui tutta la fiducia: questi può andare e venire negli appartamenti imperiali a suo piacimento. Un giorno pertanto Cligès entra in camera di Fenice, e le si siede accanto a conversare: ella gli domanda novelle

(1) Ma è giusto che io prenda congedo da voi come da quella cui appartengo tutto.

di Brettagna, e se là egli avesse amato. Egli non esita più e le risponde, vv. 5178 e segg.:

> Dame, fet il, j'amai de la,
> Mes n'amai rien qui de la fust.
> Aussi comme escorce sanz fust
> Fu mes cors sanz cuer an Bretaingne (1);

e continua su questo tono, come il lettore si può immaginare. Fenice gli racconta l'inganno di cui Alis è vittima, per il quale egli, vv. 5238-39:

> Onques ancor ne me conut,
> Si com Adanz conut sa fame (2):

ma non vuol darsi a Cligès, s'egli non la porta via in modo che non la trovino più e nessuno la possa biasimare. Cligès le propone di condurla in Brettagna. Peggio che mai, essa risponde, v. 5311:

> Que lors serait par tot le monde
> Aussi come d'Yseut la blonde
> Et de Tristan de nos parlé (3).

Essa non vuole pettegolezzi: si accontenta invece di fingersi malata e morta, purchè Cligès venga a toglierla dalla tomba; — lo stesso stratagemma della moglie di Salomone e di Giulietta Capuleti. — Fenice si affida ancora a Tessala, Cligès al suo schiavo Giovanni, cui promette la libertà se lo aiuta in questa faccenda. Fenice finge ammalarsi, e con una certa pozione si riduce in uno stato di morte apparente. L'imperatore e i cittadini hanno perduto ogni speranza, quando giungono tre medici di Salerno, che, si vede, aveano buon

(1) Donna, disse egli, io amai là, ma non amai cosa che fosse di quel paese. Così come scorza senza fusto, fu il mio corpo senza cuore in Brettagna.

(2) Ancora non mi ha mai conosciuta nel senso che Adamo ha conosciuto sua moglie.

(3) Che allora per tutto il mondo si parlerebbe di noi così come d'Isotta la bionda e di Tristano.

naso, e dichiarando che la donna non è punto morta, si impegnano di farla rinvenire (1). Si provano con le buone e non riescono; tentano i tormenti, la battono, le versano sulle palme piombo colato, e non si muove; stanno già per metterla sul fuoco ad arrostire, quando le dame, che guardavano dalle fessure della porta, irrompono e gettano i medici dalla finestra, vv. 6047-50. La povera martire è posta nella cassa preparata da Giovanni, e con gran pompa la portano alla chiesa di S. Pietro, nel cui cimitero è sepolta in una tomba preparata pure da Giovanni, v. 6162: trenta cavalieri le stanno a guardia al lume di dieci torcie, ma stanchi e annoiati si addormentano, e i lumi si spengono. Cligès e Giovanni allora danno la scalata, rapiscono la giovane e, rinchiusa la sepoltura, si ricoverano nel fondo di una torre meravigliosa e a tutti ignota, opera anche questa di quel diavolo di Giovanni, dove non senza un certo stupore vediamo Cligès disperarsi perchè crede Fenice morta davvero. Il motivo di questa irrazionalità non lo troverei che nel proposito di mettere in bocca a Cligès un bello squarcio sentimentale contro la morte. Alla fine essa rinviene, guarisce, e vivono felici, chiusi in quella torre di delizie, tutto quell'anno e più di due mesi del seguente, vv. 6347-48. Ma al rinnovarsi della state, vv. 6351 e sgg.,

> Quant flors et fuelles d'arbres issent,
> Et cil oiselet s'esjoïssent,

---

(1) G. Paris, in « Journal des Savants », août, 1902, nota parecchie contraddizioni, tra le quali che i medici greci avevano creduto Fenice morta, e quei di Salerno si accorsero che era viva mettendole una mano sul petto: perchè non gliel'avevano messa anche i Greci? Questa mi pare soverchia sottigliezza, e chi ha pratica di poesia antica non dovrebbe far caso di queste piccole incongruenze. Del resto mi pare che il Paris sia troppo severo con Cristiano, di tanto quanto il Forster era stato, specie nella prima edizione, troppo laudativo.

Qui font lor joie an lor latin,
Avint que Fenice un matin
Oï chanter le rossignol (1);

e questo le fa venir voglia d'avere un giardino, ove andare a pigliar aria, poichè erano quindici mesi che non aveva veduto nè sole nè luna. Giovanni l'aveva già bello e preparato: apre un uscio secreto, ed eccoci nel giardino, chiuso intorno da un alto muro. Così gli amanti furono interamente felici; ma la gran felicità dura poco. Un cavaliere, cercando di riacquistare un suo sparviero, dà la scalata, entra nell'orto e li sorprende: si svegliano, chè dormivano, e il cavaliere scappa. Cligès lo insegue, ma non giunge che a tagliargli una gamba, mentre riscavalcava già il muro. Il cavaliere ferito va dall'imperatore e gli narra tutto: gli amanti aiutati da Tessala si salvano con la fuga, ma Giovanni è preso; sa però difendersi bene: egli, dice, era schiavo di Cligès e doveva obbedirgli; d'altra parte Alis prendendo moglie era stato spergiuro. Intanto i fuggitivi son giunti in salvo alla corte di Artù, e di là si preparano a muovere con esercito e armata contro Costantinopoli, quando giungono degli ambasciatori, tra i quali Giovanni, che annunciano la morte di Alis. Cligès sposa Fenice, ed è incoronato imperatore d'Oriente. Così finisce il romanzo.

Nulla gli manca infatti ad esser finito e compiuto, e tutto ciò che vi si aggiungesse parrebbe dovesse guastarlo; ma non si può impedire alla pianta di crescere, se anche il soverchio rigoglio la sforma. Così qui alla leggenda di Cligès si aggiunge come introduzione quella di Alessandro suo padre; e siccome nasce dallo stesso ordine di immagini, così rimane

(1) Quando i fiori e le foglie spuntano dagli alberi e gli uccelletti si sollazzano mostrando la loro letizia in lor latino, avvenne che Fenice una mattina udì cantar l'usignuolo.

anche nello stesso ordine; soltanto è una copia attenuata e per se stessa povera, sebbene il poeta si ingegni di adornarla con ogni eleganza di concetti e di stile. Alessandrò figlio chiede congedo ad Alessandro suo padre e imperatore per recarsi a imparare cavalleria alla corte del re Artù. Fa dunque precisamente ciò che fece poi Cligès; trova nel padre la stessa opposizione che l'altro ebbe nello zio, e poi le stesse larghe provvigioni; e s'imbarca con pochi compagni, v. 255. Arriva in Inghilterra a Guincestre (Winchester), dove Artù teneva corte, si presenta, è accolto cortesemente, e stringe amicizia con Galvano. Ma Artù stava per partire per la Brettagna del continente, lasciando in Inghilterra suo luogotenente il conte Angrès: Alessandro pertanto accompagna il re e sale sulla stessa nave con la regina e con Soredamors sorella di Galvano, che fino allora all'amore era stata insensibile, v. 446. Ma Amore però questa volta si vendica, e restano presi reciprocamente d'una passione ardentissima, di cui la regina si è accorta, ma che essi non osano svelare, — precisamente come Cligès e Fenice, — e che sfogano in appassionati ed eleganti soliloqui, che, forse per vincere quelli di Cligès e Fenice, sono lunghi spesso eccessivamente: quello di Alessandro in letto consta di ducento cinquanta versi, vv. 626-870, ed è carico di concettini; e di centocinquanta consta quello di Soredamors simmetrico all'altro, vv. 897-1046. Anche la rappresentazione della bellezza dei due giovani ricorda quella dell'altra coppia; soltanto la vivacità della lingua e della frase, nella quale Cristiano è gran signore, sa dare quella novità e quella originalità, almeno apparente, che serve a tener desta l'attenzione. — Mentre gli amanti sono in tali pene, viene la novella che Angrès si è ribellato e si è chiuso in Londra. Artù

ritorna tosto con un grosso esercito in Inghilterra, e in quest'occasione ordina cavaliero Alessandro, cui la regina regala poi una camicia di seta bianca cucita da Soredamors con fili di argento e d'oro, i quali avea sostituito qua e là con qualche suo capello, per vedere se alcuno lo sapesse distinguere dall'oro, vv. 1171-72:

He! Deus! con grant joie an eüst
Alixandres, se il seust
Que la reïne li anvoie! (1)

Neanche Soredamors sa del dono. Angrès intanto, non sentendosi sicuro in Londra, si chiude nel castello di Windsor, dove Artù lo stringe d'assedio, v. 1260. Una prima sortita d'alcuni cavalieri è respinta da Alessandro e dai suoi, e alcuni prigionieri vengono donati da Alessandro alla regina in presenza di Soredamors, che sedendogli accanto vede ch'egli indossa la camicia da lei cucita, e si sente sempre più struggere, e vorrebbe parlargli, e non osa. In premio del valore mostrato, la schiera d'Alessandro viene accresciuta a 500 uomini, con promessa da parte di Artù di farlo signore coronato del miglior reame di Galles; dopo di che il re proclama che colui per opera del quale sarà preso il castello avrà in premio una coppa d'oro, e se sarà cavaliero potrà richiedere quella ricompensa che vorrà, v. 1552. Segue un'assai bella scena tra la regina, Alessandro e Soredamors, nella quale questa confessa e rivela l'affare del capello, vv. 1557-1645. Intanto gli assediati tentano un'altra sortita e questa volta di notte, ma la luna fa sì che sieno scoperti; sono assaliti infatti e sconfitti, ed Angrès si salva con pochi compagni nel castello, vv. 1809-14. Alessandro si accorge della sua fuga, ed insieme a trenta

(1) Oh Dio, quanta gioia ne avrebbe Alessandro, se sapesse che cosa la regina gli manda!

altri cavalieri, mutate le proprie armi con quelle dei nemici morti, entra nel castello, passa la triplice cerchia di mura, sorprende il conte coi suoi già disarmati, e ne uccide parecchi, v. 1901. Questo cambiamento delle armi è la copia di quello che abbiamo veduto far da Cligès. — Il conte, dopo inutili prodigi di valore, si ricovera nella torre, ma non può chiudere la porta. Intanto quelli del borgo vengono in soccorso, e perciò i trenta cavalieri si dividono, venti vanno alla porta della fortezza ad impedire che gli altri entrino, dieci con Alessandro sforzano l'ingresso della torre, v. 2028, e dopo accanita resistenza il conte vien preso, v. 2065. Gli assedianti però nulla sanno di ciò che avviene nel castello, e trovate le armi di Alessandro e dei compagni abbandonate sul campo, piangono la loro morte, vv. 2066 e sgg. E anche ciò ha perfetto riscontro con l'analogo caso di Cligès, che pure è pianto per morto, vv. 3920 e sgg., tranne che qui è svolto ciò che là è appena accennato. Più di tutti si dispera Soredamors, che pure bisogna si sforzi di nascondere quanto può il suo dolore, v. 2146, precisamente come lo dovea nascondere Fenice, quando vide Cligès cadere sotto un colpo del duca di Sassonia: l'identità è piena ed evidente; tanto la suocera quanto la nuora sono spettatrici delle prodezze del proprio innamorato, tremano e piangono per lui e devono celare la propria paura e le proprie lagrime. Intanto Alessandro lega i prigioni e persuade quelli del borgo ad arrendersi, v. 2200. Seguono l'incontro di Artù con Alessandro e le accoglienze e la gioia per la vittoria. Alessandro riceve la coppa del re, che gli promette di dargli qualunque cosa gli domandi, tranne la corona e la regina. Vorrebbe il giovane bensì domandare la mano di Soredamors, ma teme che a questa dispiaccia, v. 2247; finalmente la regina gli viene in

soccorso e, come prima, fa da intermediaria; si conchiude il matrimonio e si celebrano le nozze, dalle quali poi nacque Cligès, v. 2382.

La derivazione della prima parte del romanzo dalla seconda non solo adunque si può far constare per analogia di processo con tanti altri casi del ciclo epico francese; ma insieme si prova dal carattere di imitazione che nella prima parte è chiarissimo, sia per la ripetizione dell' identico motivo in un luogo meno opportuno, sia per l'amplificazione artificiale di motivi secondari che nel modello erano appena accennati. Contaminò Cristiano due leggende pur nate successivamente? o aggiunse di suo la prima parte? Il Förster (1) tiene per certo che questa sia invenzione del poeta; Gaston Paris (2) che l'abbia modellata, e male a proposito, sull'introduzione al *Tristan* di Thomas; forse l'una ipotesi non esclude l'altra (3), e accattata può

(1) *Erec und Enide*, pag. x (edizione maggiore).

(2) « Journal des Savants », juillet, 1902, pag. 351.

(3) Nel *Roman de Marques de Rome*, pubblicato da J. Alton (Tübingen, 1889), posteriore al *Cligés* di forse un secolo, troviamo verso la fine (pag. 135) inserita una novella nella quale si riassume brevemente l'avventura di Cligès, dandole un colorito del tutto diverso da quello che ha nel romanzo di Cristiano; la si propone infatti come un esempio del tutto biasimevole: « Fu un imperatore in Costantinopoli che ebbe un nipote, che aveva nome Cligès; e come l'imperatore prese moglie bella, gentile e avvenente, così Cligès amò la moglie di suo zio ed ella lui, nè mai badarono a ragione o a sangue, anzi usava a proprio piacere l'uno dell'altra. Ancora non parve loro che questo bastasse, se non stessero insieme giorno e notte; così si pensarono una cosa molto mirabile, che la donna si fingesse morta; e poichè si dubitava che non s'infingesse, fece l'imperatore fondere del piombo e versarglielo sulle palme; ma la donna non fece mai segno se non che fosse morta. Pertanto la portarono alla sepoltura: ma Cligès le aveva fatto fare una bara tale ch'essa vi poteva respirare liberamente, nè la terra la poteva comprimere. Così stette la donna fino alla notte. Ora Cligès manifestò il suo stratagemma a un suo amico, in cui si fidava; e questo amico aveva una casa molto bella fuori di Costantinopoli con intorno un bel giardino ben

essere la traccia, originale di Cristiano la forma: ad ogni modo non mi pare si possa asserir nulla con sicurezza; nè la questione ha grande importanza per la nostra tesi.

---

chiuso; e quando venne la notte oscura, Cligès e costui, che era suo amico, vennero alla fossa dove la donna era sepolta e la disseppellirono e la menarono in detta casa, che era fuori di Costantinopoli. E così la donna fu presso l'amico di Cligès molto a lungo, e Cligès aveva libero l'andare e il venire là dentro ». Al racconto segue un commento di biasimo per Cligès. — Il Foerster, loc. cit., dice che questo racconto, quanto al contenuto, potrebbe rappresentare la fonte di Cristiano, e che aggiunte proprie di lui sarebbero dunque il romanzo d'Alessandro, la verginità di Fenice, ecc. Questo può darsi, e se si riconosce che Cristiano ha una tendenza costante di mettere nella luce più simpatica i fatti d'amore, converrebbe allora dire che il *Marques de Rome* riproduce più genuinamente il racconto del libro di Beauvais a cui Cristiano nel principio del poema dice di aver attinto, come crede anche Gaston Paris, in « Journ. des Savants », décembre, 1902, pagg. 641 e segg. Ma si potrebbe notare anche in senso contrario che lo spirito decisamente antifemminile di tutto il *Marques de Rome*, come degli altri romanzi di quel ciclo, può avere invece determinata la deformazione del racconto; e questo pare più probabile quando si osservi che esso viene, piuttosto che narrato, riassunto e ricordato come cosa nota, e in modo così monco, che non sarebbe chiaro a chi non avesse letto il *Cligès*. Non mi pare dunque si possa escludere che sia derivato da Cristiano stesso, omettendo il compilatore tutto ciò che non serviva al suo scopo; e in tal caso la tesi che il romanzo d'Alessandro sia creazione originale di Cristiano, perde l'argomento suo principale. Che poi il libro di Beauvais contenesse solo l'episodio ripetuto nel *Marques de Rome*, è un'ipotesi che ha qualche grado di probabilità, ma veramente si può osservare che in effetto questo episodio è una piccola parte del poema, e Cristiano dice di aver preso da quel libro il poema e non l'episodio; dal contesto anzi (vv. 11-23) si potrebbe dire piuttosto che ciò che Cristiano trovò nel libro fu precisamente la storia di Alessandro. Ma di ciò vedano i romanisti.

IX.

54. Chi prenda a rileggere l'Odissea con la mente piena di queste impressioni, senza dubbio vedrà il problema della sua formazione sotto una luce del tutto diversa, che non vedrebbe dopo la lettura di un libro di critica razionale. L'analogia della composizione è evidente e nel suo complesso e nei suoi particolari. L'Odissea è, come quelli di Cristiano, un poema in gran parte a infilzatura, e tale che si potrebbe allungare e abbreviare a piacimento, aggiungendo o sopprimendo avventure, senza che il complesso se ne dolga. Come i poemi di Cristiano, anche l'Odissea si divide in due parti distinte e diverse, la *Telemachia* e l'Odissea propriamente detta, nella quale alla sua volta si riconoscono due momenti ben separati, cioè il ritorno di Ulisse (*Nostos*) e la punizione dei proci (*Tisis*). Finalmente l'Odissea è un poema pieno di doppioni, come i poemi di Cristiano, e come i doppioni in Cristiano sono analoghi poema per poema, qui sono analoghi per ciascuna parte principale e diversi da quelli di ciascun'altra, come Mente e Mentore nella *Telemachia*, Circe e Calipso nel *Nostos*, il doppio ricono-

scimento e il triplice scagliare dello sgabello (1) nella *Tisis*. Ora si avrà da inferire da ciò, che i poeti dell'Odissea sieno tre? La illazione non è giustificata: tre sono i momenti della leggenda, e tre possono essere le fonti alle quali il poeta ha attinto; ma uno solo potrebbe benissimo essere questo poeta, il quale cercò fondere insieme i tre diversi motivi, e riuscì infatti a dare al complesso un'unità assai più perfetta che a Cristiano non sia mai riuscito. Ma questa soluzione ha il difetto di parer troppo facile, e il Cesareo, tra gli altri, da tutto il suo libro più volte lodato mi risponde che tre devono essere i poeti dell'Odissea, perchè le tre parti ci mostrano ciascheduna un diverso soggettivismo, non solo morale, ma anche di fatto, altra lingua, altro ambiente, altro modo di vedere. Ed è questa un'obiezione molto più seria che non tutte le altre logomachie intorno alle contraddizioni o incongruenze, vere o apparenti, che ci si vogliono scoprire.

Non è mio proposito trattare a fondo ogni punto della questione omerica, che nell'argomento del mio libro entra soltanto incidentalmente: il solo quesito della lingua richiederebbe un volume e converrebbe dirigerlo ad altri lettori. Ma per toccarne appena appena, possiamo riconoscere anche qui che la comparazione non è inutile per chiarire molte cose (2). E per vero, è evi-

(1) Cfr. v. Wilamowitz, *Homer. Untersuch.*, pagg. 28 e segg., e 49 e segg.; — Seeck, *Die Quellen der Od.*, pagg. 1-9.

(2) Amedeo Peyron fino dal 1838 pubblicò nelle « Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino » una dissertazione sull'*Origine dei tre illustri dialetti greci paragonata con quella dell'eloquio illustre italiano*. Non ostante l'immenso progresso degli studi glottologici e filologici, la dissertazione del Peyron può essere ancora letta con profitto e può suggerire ancora molte utili considerazioni. — A proposito poi della lingua d'Omero, è singolare un'osservazione del Leopardi (*Pensieri*, VII, pag. 349): « i tempi d'Omero non potevano avere una lingua poetica (se non per lo stile, come i francesi), perchè non avevano antichità di lingua ». E da no-

dente che le fonti diverse devono aver esercitato una diversa efficacia anche sulla lingua della nuova composizione. A considerare infatti la lingua e lo stile, si direbbe che il primo libro di Tito Livio, così nervoso e poetico, non può essere opera di chi scrisse gli altri, alcuni dei quali sono veramente scoloriti e pedestri. Nè in Dante lo stile dell'Inferno è uguale a quello del Paradiso, e nel vocabolario di ciascuna cantica si nota una diversità immensa di materiale linguistico in confronto delle altre, specie tra la prima e la terza. Le statistiche dei vocaboli sono molto seducenti, ma appunto come ogni seduzione sono anche spesso ingannevoli; ed oramai si riconosce dalle persone in buona fede, che il trovarsi in una parte d'un'opera un centinaio di parole che non si trovano in un'altra e viceversa, non può per sè condurre ad alcuna conclusione, quando tra l'una e l'altra schiera non vi sia anche una differenza sostanziale di significati, che dimostri un modo di concepire del tutto diverso.

Fu pertanto facile al Seeck (1) compilare alcuni elenchi di vocaboli, che sono appunto propri ed esclusivi di ciascuna delle sezioni nelle quali egli divide l'Odissea, o comuni a due sole; ma, ancorchè riconosca

---

tarsi che, quando il Leopardi scriveva queste parole, stava leggendo i Prolegomeni del Wolf, dai quali si era lasciato indurre ad abbandonare una più retta concezione prima tenuta; e certamente, se poniamo Omero al principio della fioritura epica, antichità di lingua non ci poteva essere. C'era invece di necessità, se lo poniamo alla fine. Ora, che la lingua dei poemi omerici fosse già fino dal tempo della loro composizione in gran parte antiquata, è un fatto che non si può più negare se non per deliberato proposito; che sia un misto di varî dialetti, è pur chiaro: poichè dunque il poeta possiede quella lingua poetica che la sua prima fonte non potea possedere, questo è segno ch'egli va collocato non al principio, ma alla fine dell'evoluzione dell'epopea.

(1) Op. cit., pagg. 246 e segg.

egli pure non doversi trarre da ciò conseguenze esagerate, non si astiene però dal dedurne alcune che non mi paiono accettabili. Per esempio, dopo aver notato 260 vocaboli (oltre i composti e i derivati) propri di quelle due parti del poema, ch'egli intitola *Telemachia* e *Trasformazione,* e che non si trovano in un'altra parte da lui detta *Gara dell'arco* e ritenuta più antica, dice bensì che sarebbe pazzia il voler conchiudere che queste parole al tempo della composizione della *Gara* non erano note, ma soggiunge insieme, che sarebbe far troppo larga parte al caso lo attribuirgli la mancanza di parole così comuni come queste: βουλεύω, γλυκύς, δηθά, ἑκάς, ἐσθής, ἔσθω, εὖτε, ἦμος, ἴσχω, καρπαλίμως, μήδομαι, νέον, ὀλοφύρομαι, ὁρμαίνω, πονέομαι, πόνος, ῥεῖα, στενάχω, στεναχίζω, σχεδόν, σχέτλιος, τίνω, τίπτε, χαίρω. Di fatti a primo aspetto pare proprio un bel caso. Ma se consideriamo che tutte queste parole, ad eccezione di ἐσθής, si trovano anche nell'Iliade, e per la massima parte anzi in quei libri (I e XXII) che nessuna persona ragionevole ha potuto mettere in dubbio che nel loro complesso non appartengano sicuramente all'autore vero del poema, bisognerebbe conchiudere che la *Gara dell'arco* è anche anteriore alla composizione dell'Iliade, come quella che ignora o non pregia questi vocaboli; il che nessuno vorrà, si spera, darci ad intendere. Maurizio Croiset (1) invece osserva assai più opportunamente che nel vocabolario dell'Odissea in confronto di quello dell'Iliade c'è un progresso verso l'astrazione: annovera infatti nell'Odissea 81 nomi astratti in -ίη, -σύνη e -τύς, mentre l'Iliade non ne ha che 58. E questo è un risultato che dice veramente qualche cosa, perchè constata e conferma ciò che anche al solo lume della ragione si poteva argomentare con

(1) *Hist. de la litt. gr.*, I², pag. 369.

sicurezza. La riflessione infatti nell'Odissea è in uno stadio più avanzato che non nell'Iliade, e con essa di necessità l'astrazione: il mondo intellettivo ha già affermato i suoi diritti in confronto del mondo sensibile, sia nel campo della religione e della psicologia in generale, come abbiamo veduto, sia negli stessi elementi dell'arte, quali le similitudini scelte dal mondo morale in maggior copia (1), le descrizioni vere e proprie e diffuse (2), e così via: nessuna meraviglia pertanto che anchè le parole corrispondano a questa evoluzione del pensiero.

Purchè non si voglia per altro anche qui incalzar troppo le conseguenze. Infatti se contassimo le espressioni più o meno astratte che si trovano nell'Inferno e poi separatamente quelle del Paradiso, troveremmo una sproporzione assai più sbalorditoia. Basta aprire il poema a caso per convincersene.

E per addurre un esempio solo, prendiamo l'ultimo canto dell'Inferno e l'ultimo del Paradiso, che sono tutti e due descrittivi, e contiamo. Nell'ultimo dell'Inferno d'astratti veri e propri non troviamo che *fortezza* al v. 21; vengono poi alcuni aggettivi in senso d'astratti, come " il *mezzo* di ciascuna spalla „ (41), " in sul *grosso* dell'anche „ (77), " sotto il cui *colmo* „ (114), e pochi altri concetti immateriali, quali *meraviglia* (37), *fatica* e *angoscia* (78), *male* (84), *erro* (102), *cura* (135), i quali, per verità, dinotando condizioni abbastanza frequenti dell'anima o del corpo, sono per se stessi propri di qualunque stadio della vita psichica. Dell'ultimo canto del Paradiso, per risparmio di tempo e di carta, noterò solo ciò che v'è di più saliente in questo genere: troviamo infatti: *consiglio, caritate,*

(1) *Od.*, V, 394-98; VII, 36; VIII, 523-30.
(2) *Od.*, V, 57 e segg.; VII, 84-132, ecc.

speranza, grazia, disianza, benignità, misericordia, pietà, magnificenza, bontate, virtute, salute, mortalità (condizione di mortale), *piacere, affetti, movimenti, desio, ardor del desiderio, gloria, sustanzia ed accidenti e lor costume, obbietto, sembiante* (apparenza), *parvenza, sussistenza, contenenza, concetto, circulazione, principio* (verità scientifica), *possa, desiro* e *velle.* Se poi contassimo rispettivamente i nomi significanti cose materiali e sensibili, troveremmo la sproporzione inversa, e forse ancora maggiore. — E poichè l'autore è il medesimo senza dubbio, quale sarà la ragione di questa grande dismisura? Senza dubbio la materia differente. La quale differenza di materia e conseguentemente di forma, che in Dante troviamo in grado addirittura enorme per effetto di svolgimento organico e interno, non dee far meraviglia se si riscontrerà pure in ciascun poema omerico, ancorchè in grado molto minore, per effetto pure di questo svolgimento, e insieme di derivazione da fonti diverse e di aggregazione meccanica.

I poemi omerici, l'ho affermato tante volte, non sono primitivi, se non rispettivamente alla letteratura conservataci, ma presuppongono una lunga elaborazione artistica antecedente, la quale non sempre apparisce nell'ultimo suo stadio, ma, come ho pur dimostrato, ammette ritorni a momenti anteriori e differenti. Se di Dante avessimo solo l'Inferno, ben diverso sarebbe il giudizio che ci formeremmo dei limiti del suo concepire: che se il concepire del Paradiso non ci stupisce al paragone, ciò avviene dal conoscer noi la genesi e le fonti anche di quest'altro ordine di idee: là, tranne qualche luogo singolo, è la rappresentazione plastica e realistica, quale si crea dalla fantasia popolare, quale si elabora dall'arte d'un poeta che è interprete del suo popolo; qui è la concezione filosofica della scuola, l'ideale d'uno speculatore e d'un contemplante; e l'una

maniera e l'altra di concepire era già svolta innanzi ai tempi di Dante, tanto ch'egli potè cogliere il fiore dell'una e dell'altra, senza contraddizione stridente fra di esse, anzi con procedimento di continuità. Per la stessa ragione il trovar noi in una data sezione dell'Odissea un maggiore o minor numero di vocaboli e di concetti che non corrispondono in tutto e per tutto con quelli d'un'altra, non ci dà il diritto di dedurne nè la molteplicità degli autori, nè la successione dei tempi nella composizione.

55. Se nell'evoluzione dello spirito vi ha da essere continuità, nulla vieta che in esso accanto alle idee recenti persistano le forme antiche; e perchè noi abbiamo un concetto abbastanza chiaro dell'universale, non ne viene che insieme ad esso non persista anche quello più antico del particolare. Altro è dire che gli epiteti di *piè veloce* (πόδας ὠκύς) e *buono a gridare in guerra* (βοὴν ἀγαθός), come quelli che accennano a facoltà o attitudini tutte esteriori e plastiche, rappresentino un modo di concepire più antico e primitivo, che non quelli di *raggiratore* e di *scaltro* (πολύτροπος, πολύμητις, πολυμήχανος), che si riferiscono a fatti interni dello spirito (1); e altro è dire che non possano trovarsi nello stesso poema senza portare per conseguenza una pluralità di poeti. Il primo che inventò il πόδας ὠκύς forse non sarà arrivato alla concezione del πολύτροπος, concediamo; ma a chi è giunto fino al πολύτροπος perchè si vorrà interdire l'appropriarsi anche il πόδας ὠκύς? Sarà vero che *la forza d'Eracle* (βίη Ἡρακλῆος), nota circonlocuzione per dire *Eracle*, è più materiale, e quindi logicamente antecedente della *forza Erculea* (βίη Ἡρακλείη), dove l'immagine è risolta

(1) Cfr. Cesareo, op. cit., pagg. 81 e segg.

in un aggettivo; ma se per così lieve differenza vogliamo riconoscere due poeti diversi, che diremo allora di Pindaro che, usando egli pure tali perifrasi, una volta giunge a dire *la forza di Castore* (N. X, 73), quando proprio Castore sta morendo e non ha più forza? (1). Le parole lì non hanno senso; ciò che ha senso è soltanto la frase. Così la frase *vantarsi di essere* è al suo posto in *Il.*, I, 91 (εὔχεται εἶναι) e VI, 211 (εὔχομαι εἶναι), ed è fuori di posto là dove Telemaco parla dei marinai, *Od.*, I, 172, τίνες ἔμμεναι εὐχετόωντο (2). Ma e il *piè veloce* conviene poi sempre ad Achille nell'Iliade? A me pare che a dir il vero questo epiteto non gli sia più appropriato (3) di quello che πολύμητις, ποικιλόμητις, ταλασίφρων, διίφιλος ad Ulisse, tutti epiteti che gli si trovano dati anche in luoghi dell'Iliade che il Robert, per esempio (4), riconosce appartenere al primo nucleo del poema. Questi epiteti, egli osserva, convengono piuttosto all'Ulisse dell'Odissea, e perciò ne deduce che la leggenda del ritorno si sia fissata prima di quella dell'andata, e conviene col Wilamowitz (5) che l'Odissea nel suo nucleo sia anteriore all'Ulisse dell'Iliade. Quanto alla leggenda non ho interesse a contraddire, può darsi la sia così; quanto alla composizione nego affatto. Questi epiteti

(1) Cfr., analogamente, *Il.*, XI, 508: τῷ ῥα περίδδεισαν μένεα πνείοντες Ἀχαιοί.

(2) Cfr. Cesareo, op. cit., pag. 99.

(3) Anche il πόδας ὠκύς, si capisce, deve avere avuto da principio la sua ragione, e sarei inclinato ad attribuirne l'origine al cambiamento del costume miceneo nella panoplia jonica. Chi portava lo scudo miceneo, correre non poteva certo: Ajace non corre. Achille dunque, elemento più recente nella leggenda, sarebbe stato da principio il rappresentante del nuovo sistema, che appunto offriva il vantaggio della velocità.

(4) Robert, *Studien zur Ilias*, pag. 359.

(5) Op. cit., pag. 113.

innanzi tutto sono spiegabilissimi con l'Iliade attuale: l'Ulisse dei libri IX, X e XXIII li merita indubbiamente, ed anche li merita l'Ulisse della ambasceria, III, 205 sgg., senza incomodar l'Odissea: abbia poi o no l'epiteto la sua spiegazione in questo secondo poema, l'eroe, l'ἀνὴρ πολύτροπος, è noto già prima; si sa prima di cominciare chi egli è, come si sa già chi è Orlando anche prima di leggere l'Ariosto. E chi dicesse che furono invece questi epiteti a generare le avventure, sia che fossero la prima volta inventate per Ulisse, sia che a lui si fossero appropriate, come si appropria ad un tipo ciò che par convenirgli? Io mi guarderò bene dall'affermare alcunchè su questo punto, dico solo che le altrui affermazioni non mi paiono giustificate. Io non vedo perciò alcuna cagione di meraviglia nè alcun indizio di interpolazioni se nell'Odissea si ripetono anche altre vecchie formule del poema più antico, accanto alle nuove, che rappresentano il divenire del pensiero. Il dialogo dell'Odissea, per esempio, certe volte ha maggior movimento: οὔπω πᾶν εἴρητο ἔπος, *non aveva ancora finito di parlare, quando* ecc., è una frase nuova (XVI, 11 e 351), che nell'Iliade si trova solo nel libro X, 540; e τῇ δ' ἄπτερος ἔπλετο μῦθος (XVII, 57; XIX, 29; XXI, 386; XXII, 398), formula affatto ignota all'Iliade, è una derivazione antitetica dell'ἔπεα πτερόεντα προσηύδα, e non esclude l'uso anche di questa frase. Così se in XVIII, 100, troviamo che i proci *morivano dal ridere* (γέλῳ ἔκθανον), noteremo bensì un progresso di esagerazione dalla maggiore compostezza dell'Iliade, ma non ne inferiremo che il poeta, che qui fece questo passo, non potesse altre volte restare nei limiti dei suoi modelli.

Se studiamo gli elementi dei quali un poema è composto, si ha da risalire all'origine di ciascuno, e sta bene; — riconosceremo dunque ciò che logica-

mente e storicamente è più antico e ciò che è più recente, così in Omero, come in Dante, come nell'Ariosto e nel Tasso, e sotto questo aspetto sarà interessante rintracciare il *dies a quo* di tutta la composizione. Ma se consideriamo invece il poema nella sua forma, per distinguere le parti originali del poeta vero dalle aggiunte dei raffazzonatori, la ricerca nostra dev'essere inversa, e deve mirare invece a stabilire il *dies ad quem*, cioè il termine a cui l'evoluzione era giunta, e ciò che essa poteva comprendere al momento in cui il poeta plasmò l'opera e vi infuse la propria personalità, ancorchè il suo contenuto potesse essere non omogeneo nè per tempo nè per qualità. Quanto è più ampia e più lunga l'evoluzione antecedente, tanto maggior varietà, e per conseguenza disformità di pensiero, potremo riconoscere entro all'opera d'arte, — maggiore dunque nell'Odissea che nell'Iliade, maggiore nella Divina Commedia che nell'Odissea.

Il *dies ad quem* dell'Odissea, senza bisogno di argomentarlo, ci è abbastanza noto per dei dati positivi che troviamo nel poema stesso. Il poeta infatti non solo introduce Femio a cantare fra i proci il triste ritorno degli Achei (1), di dove argomentiamo che erano già stati composti poemi su questo soggetto (e notisi il gusto mutato: qui i canti epici sono di tristezza, λυγρὸν νόστον, mentre nell'Iliade erano di gloria, IX, 189, κλέα ἀνδρῶν, o almeno, ove l'argomento sarebbe triste, alla tristezza non si fa alcun accenno, VI, 357-58); ma ci mostra altresì come per effetto di questi poemi la parola νόστος avesse allargato il significato da quello di *ritorno* a quello di *avventura*. Ulisse dice infatti ad Alcinoo, IX, 37:

εἰ δ' ἄγε τοι καὶ νόστον ἐμὸν πολυκηδέ' ἐνίσπω,

(1) I, 326-27: ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε λυγρόν.

dove *ti dirò le mie avventure* è miglior corrispondente che *ti dirò il mio ritorno,* poichè Ulisse non è ancora effettivamente tornato, nè i suoi casi sono giunti ad una soluzione qualsiasi. E più chiaramente ancora Eumeo dice ad Ulisse da lui non conosciuto, XIV, 365-66, ἐγὼ δ' εὖ οἶδα καὶ αὐτὸς νόστον ἐμοῖο ἄνακτος, " so bene anch'io le tristi avventure del mio re ", che le Arpie se lo saranno portato via. Che poi delle versioni raccolte da questi poemi l'autore dell'Odissea si giovasse, lo provano le leggende di Agamennone e Menelao, ch'egli pure riferisce: egli conosce pure la leggenda iliaca nello stadio d'evoluzione cui era giunta nelle *Ciprie,* quando ci parla della contesa tra Ulisse ed Achille, VIII, 74-82, e in quello di questo stesso poema e della *Piccola Iliade* di Lesche, quando ricorda Filottete che superava Ulisse nel tirar d'arco, *ibid.,* 219-20. Dalla *Piccola Iliade* e dalla *Distruzione d'Ilio* d'Artino deriva l'agguato del cavallo, *ib.,* 489 e segg., dalla *Etiopide* la morte d'Antiloco, IV, 188, e di nuovo alla *Piccola Iliade* risale il dato di Deifobo come capitano dei Troiani, VIII, 517. Si fa presto a dire che queste saranno interpolazioni, ma bisognerebbe, per sostenerlo, mi si dimostrasse che in tutto il resto l'Odissea prende per antefatto la versione data dall'Iliade, ciò che invece non trovo mai.

Pertanto l'autore dell'Odissea, che era probabilmente un Greco del continente, come apparisce dall'ambiente geografico che gli è noto, non è certo d'età molto lontana da quella dei poemi esiodei (1); e chi consideri

(1) Anche il Vico riconobbe la gran diversità che corre tra l'Iliade e l'Odissea; e osserva (op. cit., pagg. 404-5) che la prima celebra Achille eroe della forza, la seconda Ulisse eroe della sapienza, che al tempo della prima « a' popoli della Grecia piacquero la crudezza, la villania, la ferocia, la fierezza, l'atrocità », e ai tempi della seconda « già gli dilettavano i lussi d'Alcinoo,

quanto enorme differenza interceda, e per carattere e per misura, tra la coscienza morale dell'uomo omerico, quale apparisce nell'Iliade, e quella della *Teogonia* e dei *Lavori*, non potrà non ammettere che in un poeta non estraneo per tempo e per luogo a questo secondo ambiente, qualche cosa anche dello spirito di questo ambiente deva essere penetrato; piuttosto potrebbe parer singolare come ne sia penetrato così poco. Ora con elementi tradizionali tanto diversi, qual meraviglia se pur nell'opera organica ripensata dal poeta si riflette talora questa disformità? Il *Nostos* ha carattere più fantastico, la *Telemachia* più razionalistico, — questo è vero, e se ne potrà dedurre una origine differente; ma ciò non basta a dedurre un autore differente per ciascuna parte della nostra Odissea. Il *Nostos* è poesia viva, immaginosa, attraente; la *Telemachia* è piuttosto fredda e talora pesante; ma all'Ariosto succede di peggio: le rappresentazioni cavalleresche sono turgide di vera e propria poesia fresca e vivacissima; le digressioni sui fatti contemporanei, tutte in generale e non solo le lodi di casa d'Este, sono retoriche e noiose, nè c'è arte di verso che le salvi. Se la geografia del *Nostos* è immaginaria e quella della *Telemachia* è vera (1), anche Eschilo ci dà una geografia vera della

---

le delizie di Calipso, i piaceri di Circe, i canti delle sirene, i passatempi de' proci, e di, nonchè tentare, assediare e combattere le caste Penelopi; i quali costumi tutti ad un tempo sopra ci sembrarono impossibili ».

(1) Il Cesareo, op. cit., pag. 65 e sgg., afferma che da ciò si vede essere il *Nostos* poesia originale e la *Telemachia* imitazione; infatti per lavorare su dati positivi non è necessario esser poeta. D'accordo in massima generale che il razionalismo si deva richiedere più agli interpolatori che al poeta, dubito che qui la illazione sia stata suggerita dal fatto, e si sia ragionato così: la *Telemachia* è poesia povera, dunque non può essere dell'autore originario del poema; la *Telemachia* ci dà un ambiente geografico

Grecia e una strampalata delle regioni favolose cui giunge Io nei suoi lunghi errori (1), anche il Pulci, il Bojardo e l'Ariosto ci danno una geografia pazzesca delle regioni dell'Asia e dell'Africa, e una rappresentazione abbastanza vera della Francia, della Spagna e dell'Italia; la qual differenza ha origine in massima parte nelle fonti diverse alle quali attingono, oltre che nell'esperienza stessa del poeta. E anche della lingua si può dire lo stesso, tanto più in un'età nella quale la frase, il verso e l'immagine non erano ritenuti costituire proprietà letteraria d'alcun individuo più che non la costituiscano ora le singole parole (2).

56. Io non nego dunque che anche lo studio della lingua possa essere, e sia anzi certamente utilissimo per discernere i varî strati d'una composizione, dico solo che non bisogna ripromettersi troppo da queste statistiche, le quali avranno un valore soltanto quando saranno fatte su larga scala. Fra i 16.000 versi dell'Iliade e i 12.000 dell'Odissea si potranno no-

---

reale, dunque la geografia realistica è opera d'imitatori. Per me questa differenza non dà ancora una prova, ma appena un sospetto; e a un sospetto veramente si riduce anche il Cesareo a pag. 67.

(1) *Prom.*, vv. 732-60, 816-41.

(2) Se la fortuna un giorno ci farà scoprire qualche altro monumento dell'antica epopea greca, ci potremo forse fare un'idea più chiara e sicura della libertà o del rispetto che avevano, se ne avevano, quei poeti per la produzione degli altri. Qualche saggio che ne abbiamo ci fa almeno dubitare non usassero tanti riguardi. Pindaro nella P. VI ricorda il mito di Antiloco, che morì per salvare il padre, affrontando per lui Mennone, il duce degli Etiopi, vv. 32 e sgg.: Νεστόρειον γὰρ ἵππος ἅρμ' ἐπέδα Πάριος ἐκ βελέων δαϊχθείς· ὁ δ' ἔφεπεν κραταιὸν ἔγχος· Μεσσανίου δὲ γέροντος δονηθεῖσα φρὴν βόασε παῖδα ὅν. Ora sappiamo da Proclo che questo episodio si trovava nell'*Etiopide* di Artino: d'altra parte una scena identica a quella qui

tare e si notano vocaboli, frasi e atteggiamenti del pensiero sostanzialmente diversi, e l'ampiezza del confronto ci assicura che tale differenza non è casuale: tra poche centinaia, o appena qualche migliaio, di versi tolti di qua e di là dallo stesso poema sovente con idee preconcette e arbitrarie, non mi pare si dia confronto attendibile, se la diversità non salti evidente agli occhi. Tutto sta nel determinare i limiti estremi

rappresentata è nell'ottavo dell'Iliade, dove pure Nestore è impacciato da un cavallo ferito da un dardo di Paride, vv. 80 e sgg.:

Νέστωρ οἶος ἔμιμνε Γερήνιος, οὖρος Ἀχαιῶν,
οὔ τι ἑκών, ἀλλ' ἵππος ἐτείρετο, τὸν βάλεν ἰῷ
δῖος Ἀλέξανδρος Ἑλένης πόσις ἠυκόμοιο,
ἄκρην κὰκ κορυφήν, ὅθι τε πρῶται τρίχες ἵππων
κρανίῳ ἐμπεφύασι, μάλιστα δὲ καίριόν ἐστιν.
ἀλγήσας δ' ἀνέπαλτο, βέλος δ' εἰς ἐγκέφαλον δῦ,
σὺν δ' ἵππους ἐτάραξε κυλινδόμενος περὶ χαλκῷ.

E più oltre v. 90:

. . . καί νύ κεν ἔνθ' ὁ γέρων ἀπὸ θυμὸν ὄλεσσεν,

il vecchio sarebbe perito, se non se ne fosse accorto Diomede. Più oltre ancora i cavalli di Nestore si spaventano per un fulmine, vv. 136 e segg.:

τὼ δ' ἵππω δεισαντε καταπτήτην ὑπ' ὄχεσφι·
Νέστορα δ' ἐκ χειρῶν φύγον ἡνία σιγαλόεντα,
δεῖσε δ' ὅ γ' ἐν θυμῷ, Διομήδεα δὲ προσέειπε.

Non c'è dunque altra differenza se non questa, che il soccorritore qui non è Antiloco, ma Diomede; e se Artino copiò così apertamente, e diciamo pure sfacciatamente, l'immagine dell'Iliade, la posizione, i nomi e tutto il resto, potrebbe darsi avesse copiato anche le parole: la parafrasi che ne dà Pindaro corrisponde infatti benissimo alle parole d'Omero. Che fosse questo un caso isolato di plagio? O piuttosto un saggio d'un'abitudine ritenuta lecita? Meno male però copiare del tutto che sciupar sconciamente il quadro per voler rinnovarlo, come fa Quinto Smirneo, II, 235-76. — Del resto l'abitudine di copiare frasi ed emistichi la troviamo diffusa ancora nella poesia gnomica, che pur fiorì quando la parola si fissava generalmente nello scritto e il furto letterario poteva essere facilmente constatato.

della larghezza che si deve riconoscere nel genio dell'autore, tutto è misurato dall'estensione che converrà dare al suo soggettivismo. I presunti strati appartenenti nella loro prima origine a diverse età, che qualcheduno sarebbe tentato di paragonare alle epoche geologiche, badiamo bene che non ci traggano in inganno. Quando penso che la *Chanson de Roland* si ritiene di poco anteriore alla prima crociata (a. 1096), e che Cristiano di Troyes scriveva già verso il 1160, o non molto dopo, ed a settanta o ottanta anni al più di distanza vedo una differenza di stile, di pensieri, di forma, e anche di lingua, addirittura enorme, dubito non forse la nostra cronologia dei poemi omerici sia da buttare all'aria, e che non solo per la legge dei ritorni, di cui si è parlato, in una stessa opera si possano ammettere condizioni di pensiero e di riflessione, e perciò di forma, molto differenti, ma che, ove a ciò si aggiunga la diversità di scuola e di ambiente, che, come tra i due cicli francesi, è pure tra l'Iliade e l'Odissea, sia ragionevole abbreviar di molto anche tra questi poemi quella distanza di tempo che a primo aspetto sembrava secolare.

Checchè sia di ciò, ancorchè l'Iliade e l'Odissea sieno assai meno differenti tra loro che rispettivamente non sieno i poemi di Turoldo, o chi per esso, e di Cristiano, questo non si può disconoscere, che ciascuna ha impronta sua propria, ben diversa dall'altra e ben definita, non solo quanto ai concetti religiosi e morali, che abbiamo visto di sopra, non solo nella lingua, nello stile, nell'ambiente locale, di cui s'è toccato poco fa, ma anche nella composizione, sia per ciò che riguarda la coordinazione delle parti, sia per ciò che riguarda l'invenzione. Infatti quanto alla prima, mentre l'Iliade non ammette azioni parallele, ma comincia da un argomento e non lo perde mai d'occhio, ancorchè

l'allunghi con episodi dal principio alla fine, l'Odissea intesse un ordito di diverse fila, da principio indipendenti, salta da uno a un altro soggetto, da Telemaco a Ulisse, da Itaca all'isola di Calipso, e ora segue l'eroe nelle sue peregrinazioni, ora ci rappresenta i proci nella loro insolenza, variando improvvisamente di scena, con quell'accorgimento, sia esso consciente o inconsciente, che serve a tener desta maggiormente l'attenzione. Viceversa, mentre nell' Iliade l'unità è data più dal luogo e dall'azione che da un personaggio, nell'Odissea essa ha per suo centro esclusivamente il personaggio e non l'azione (1). Quanto poi all'invenzione e al carattere dei singoli episodi, così l'Iliade come l'Odissea si potrebbero bensì abbreviare, togliendone parecchi; ma tutti gli episodi, che si vorrebbero togliere, sono per altro intonati col resto del poema. Tutti gli episodi dell'Iliade hanno carattere prettamente eroico, e tutti quelli dell'Odissea hanno carattere di avventura; — tutti, sia quelli pertinenti al soggetto principale, sia quelli introdotti per digressione (2). La nave che porta Criseide a suo padre non incontra sirene, non passa in luoghi pericolosi, non è sbattuta in balìa dei venti; Elena non adopera alcuna astuzia per rendersi la vita meno triste; non vi è nell'Iliade alcun episodio di quel genere meraviglioso che

(1) Intorno a questa differenza vedi più particolarmente più oltre, § 63.

(2) Per esempio nell'Iliade l'episodio di Bellerofonte nel VI, quello di Meleagro nel IX, quello dei Pilii nel XI ci ricordano imprese di guerra finite gloriosamente, pericoli superati col valore e con la forza; nell'Odissea, invece, quello di Proteo e Menelao nel IV si svolge per astuzia ed accorgimento e spazia nel meraviglioso e nel soprannaturale; mere avventure sono quelle che Ulisse conta falsamente di sè nel XIV; mera avventura è quella del XV, dove Eumeo riferisce la triste storia della propria fanciullezza; e così via.

è caratteristico dell'Odissea. Così nella *Chanson de Roland* non vi è alcuna fontana incantata, alcuna donzella errante pei boschi, alcun castello dalle tristi o liete avventure: del corno stesso non è detto che avesse alcuna virtù magica o miracolosa: se miracolo c'è, questo è anzi piuttosto dissimulato dal poeta, che lo racconta come fosse un fatto naturale. — Nell'Odissea invece non v'è alcun tratto eroico veramente; le battaglie si sbrigano in poche parole e in pochi tratti con una tecnica del tutto diversa dall'Iliade, e la salvezza si trae piuttosto dall'accorgimento o dalla fuga, che dalla resistenza; come nei poemi di Cristiano non v'è alcuna impresa nazionale che faccia da fondo del quadro. Trovatemi un canto nell'Iliade che possa trasportarsi nell'Odissea; trovatemi un canto dell'Odissea che possa trasportarsi nell'Iliade, non dico per affinità di argomento, ma per affinità d'intonazione, e converrò che quello possa essere una vera interpolazione. Ma ciò non si dà, come non si dà un episodio di Cristiano che possa trasportarsi nella *Chanson de Roland*, o viceversa, fatta pure, s'intende, astrazione dal ritmo e badando solo al contenuto, quale si può avere da una traduzione prosastica. Così invece come stanno le cose, ogni canto lo riterrò nel suo complesso rispettivamente germoglio della sua propria pianta, ramo e fronda di essa, perchè con essa ha comuni i caratteri e le apparenze, e rispettivamente le differenze dai germogli dell'altra. — Invece tra la *Telemachia*, il *Nostos* e la *Tisis* vi è bensì diversità d'argomento e quindi, entro certi limiti, anche di lingua, ma la diversità non è nè per questo rispetto nè per quello ancora tanta da non potere in un poema come l'Odissea, di genere relativamente riflesso, fondersi insieme e conspirare in una maggiore unità, come vediamo in sostanza essere avvenuto; — ed avvenne infatti per la stessa *Tele-*

machia più perfettamente che non sia riuscito a Torquato per i primi canti della *Gerusalemme Liberata*.

Ma queste sono considerazioni generali, le quali hanno bisogno d'esser provate vere con la loro applicabilità ai casi particolari. Con tutto che pertanto un'analisi compiuta dei poemi omerici non possa entrare come digressione in questo libro, esaminerò in via d'esempio le questioni principali che si riferiscono all'Odissea, cominciando dai doppioni più incriminati.

57. Che Circe e Calipso sieno due forme di uno stesso concetto, parmi tanto evidente, da non dover spenderci molte parole; tutt'e due immortali e innamorate di Ulisse, tutt'e due lo trattengono a lungo presso di sè; Ermete visita l'una e l'altra; dall'una e dall'altra Ulisse si fa giurare che non vorrà fargli del male, e tutte e due sono date dalla leggenda posteriore come madri di uno stesso figlio dell'eroe. Il Wilamowitz, che notò tutte queste affinità (1), dal fatto che Circe è più ben definita e determinata ed ha maggior diffusione nella leggenda e nell'arte, deduce che essa è il tipo originale della saga, e che Calipso è un'imitazione del poeta; mentre dal confronto dei due episodi, e specialmente dalla forma e circostanze del giuramento, molto più adatto al caso di Calipso che non di Circe, con altrettanta sicurezza deduce che nell'Odissea attuale l'episodio di Calipso fu composto prima dell'altro (2); e in ciò convengo pienamente. L'una era dunque nella saga; l'altra è un germoglio della saga stessa, fecondato però dalla fantasia del poeta; ma il germoglio è simile alla pianta. Parimenti, s'è visto or ora, nel *Cligés* di Cristiano, Cligès è nella leggenda ante-

(1) Op. cit., pag. 116.
(2) *Ibid.*, pagg. 120-21.

riore ad Alessandro, e basterebbe per accertarlo soltanto il fatto che la figura sua è più complessa come quella che non è formata di primo getto, ma ha avuto un'evoluzione; Alessandro invece, come creazione, forse, del poeta, è una figura più ben colorita in alcuni particolari e in alcuni episodi, come quello del cambio delle armi, e quello delle lamentele amorose. Ma Circe e Calipso, Cligès e Alessandro, se hanno origine diversa e di tempo diverso nella saga, furono trasportati insieme nel poema, nè si può parlare d'interpolazioni.

Più attenta considerazione richiede il fatto del doppio riconoscimento che il von Wilamowitz e il Seeck hanno scoperto nell'Odissea. Ulisse si presenta a Penelope in figura di mendico; le dice di aver conosciuto suo marito e di sapere che il suo ritorno è imminente. Penelope gli fa molte gentilezze ed offerte, delle quali egli accetta una sola, quella d'un lavacro dei piedi, purchè a ciò gli sia designata un'ancella vecchia della casa, XIX, 344-48, Euriclea insomma, che egli indica determinatamente senza nominare. Penelope acconsente; ed Euriclea nel lavargli i piedi riconosce una cicatrice di cui aveva notizia essa sola; sbigottita lascia cadere la gamba sull'orlo della conca, così che l'acqua si spande, ed esclama — tu sei Ulisse, vv. 467-75. — Nello stesso tempo guarda Penelope per dirle che quello è suo marito; ma la signora non era attenta, e Ulisse così ha tempo di tapparle la bocca con la mano affinchè non lo riveli, vv. 476-80. — Se Ulisse, dicono, non voleva farsi conoscere, perchè chiese il bagno? e perchè lo chiese per mano di Euriclea, che sola lo poteva riconoscere? Questo, continuano, è anzi il procedimento d'uno che vuol essere riconosciuto; e intanto il riconoscimento da parte di Penelope non avviene, ed è rimandato a più oltre e in circostanze

del tutto diverse. Constateremo qui dunque col Wilamowitz e col Seeck un rimaneggiamento del poema? una redazione più antica, che terminava col riconoscimento per mezzo del bagno, guasta da una redazione più recente, che spezzò la narrazione primitiva e sostituì il riconoscimento attuale, XXIII, 182 e sgg., per mezzo delle indicazioni sulla costruzione del talamo? Nella leggenda potremo concedere questa successione di tempo tra le due versioni, ma non nel poema.

E qui è a proposito la comparazione. Nell'*Ivano*, che non è interpolato, nè fatto di centoni presi di qua e di là, v'è un luogo del tutto analogo, che ho riassunto di sopra e che qui esamineremo particolarmente. Ivano arriva sconosciuto e chiuso nelle armi al castello di Laudina per difendere Lunetta che sta per essere arsa, non essendosi presentato alcun cavaliere a sostener le sue parti. Egli, dopo molta fatica e molte ferite, con l'aiuto del leone riesce a vincere, dopo di che Lunetta non solo è salva, ma torna in grazia della sua signora, vv. 4568-69:

Et s' ire li a pardonee
La dame trestot de son gre,

e tutti fanno festa all'ignoto campione, e Laudina stessa lo prega di fermarsi fino a che sia guarito, vv. 4588 e segg.:

Et il dit: — « Dame, ce n' iert hui
Que je me remaingne an cest point
Tant que ma dame me pardoint
Son mautalant et son corroz.
Lors finera mes travauz toz. » —
« Certes, » fet ele, « ce me poise.
Ne taing mie por tres cortoise
La dame qui mal cuer vos porte » (1).

(1) « Ed egli dice: Dama, non sarà oggi che io resti in questo luogo, fino a che la mia dama non mi perdoni il suo maltalento

Egli non vuol rimanere fino a che non sia riconciliato con la sua dama; e poichè la dama gli risponde che non dev'essere troppo cortese quella che gli serbi rancore, non era questa l'occasione opportuna di pigliarla in parola? Invece la dama continua a interrogarlo e a domandargli il suo nome, cui Ivano risponde che si fa chiamare solamente il cavalier dal leone. Poi essa torna a pregarlo di rimanere, e Ivano torna a rispondere, vv. 4624-26:

> « Certes, dame, je n'oseroie
> Tant que certainnement seüsse
> Que le buen gre ma dame eüsse » (1).

Non era questo il momento per Laudina di offrir di interporre i suoi buoni uffici? Invece lo congeda, ed egli se ne parte, vv. 4631 e sgg.:

> Puis dist antre ses danz soef:
> « Dame, vos an portez la clef
> Et la serre et l'escrin avez
> Ou ma joie est, si nel savez » (2).

Parte dunque e trova parecchie altre avventure, e finalmente ritorna a turbar la fontana. Laudina disperata, per consiglio di Lunetta, manda a chiamare il cavalier del leone, per fare allora ciò che avrebbe dovuto far prima. Promette infatti preventivamente a Lunetta di adoperarsi a riconciliarlo con la sua dama, vv. 6615 e sgg.:

> Et la dame dit: « Je sui preste
> Ainz que vos antroiz an la queste,

---

e il suo cruccio; allora finiranno tutti i miei travagli. — Certo, disse ella, questo mi pesa, e non tengo per troppo cortese la dama che vi porta mal animo ».

(1) « Certo, dama, io non l'oserei fino a che non sapessi di certo che la mia dama l'avesse in buon grado ».

(2) « Poi disse tra i denti sottovoce: Dama, voi ne portate la chiave, e la toppa e lo stipo avete, dove è la mia gioia, se nol sapete ».

Que je vos plevisse ma foi,
Et jurerai, s'il vient a moi,
Que je sanz guile et sanz feintise
Li ferai tot a sa devise
Sa pes, se je feire la puis » (1).

E la riconciliazione succede come abbiamo veduto di sopra.

Perchè dunque non prese ella questa risoluzione l'altra volta, là subito dopo il v. 4626 ? Quello pareva il luogo più adatto: la riconciliazione con Ivano avrebbe seguìto e compiuto la riconciliazione con Lunetta; — invece si direbbe che un interpolatore, volendo allungare il poema, abbia spezzato la scena per inserirvi altri duemila versi, senza avere nemmeno l'accortezza del compilatore dell'Odissea, che della soluzione, se non altro, avrebbe cambiato il motivo. Eppure invece non vi ha dubbio alcuno che tutto il poema sia opera di Cristiano, e scritto da lui, senza intervento di guastamestieri. Facile è rispondere che ciò non toglie che sia composto male; ed allora io replico, che anche per l'Odissea si potrà dare la stessa risposta, e che Omero, perchè si è chiamato Omero, non perciò dev'essere stato infallibile e perfetto: anch'egli era uomo, e ogni uomo sbaglia.

Bisogna badare per altro che forse queste non sieno invece nostre impressioni soggettive, effetto di nostri preconcetti, o retorici, o logici, o estetici. E che Omero e Cristiano abbiano ragione a preferenza dei filologi, me ne persuado quando penso all'artificio frequente dei moderni, per il quale si cerca di tener sospeso l'animo del lettore con l'avvicinare apparentemente la

(1) « E la dama dice: Io sono pronta, prima che voi mi domandiate, di impegnare la mia fede, e giurerò che, se egli viene da me, gli procurerò senza astuzia nè finzione del tutto secondo il suo desiderio la pace, se io potrò procurarla ».

favola allo scioglimento, da farlo credere imminente, per poi respingere la nave in alto mare di nuovo in balìa delle tempeste. Si capisce che questo spediente riesca assai meglio in un tempo d'arte riflessa, e che anzi ciò non possa avvenire che in modo affatto elementare quando la riflessione non sia ancora molto esercitata: i primi passi perciò su questo cammino devono essere stati incerti e traballanti; l'intenzione c'era, mancava la tecnica. Ma a rigore di logica le obiezioni stesse che si fanno agli antichi si potrebbero fare ai moderni parimenti; soltanto la tecnica più perfetta dei moderni le chiarisce per sciocchezze. Nell'*Evangelina* di Longfellow, per citare uno che sia ben moderno e d'età e di scuola, la barca di Gabriello passa dall'altra parte dell'isoletta, dove dorme la fanciulla ch'egli cerca, e nè egli nè ella se ne accorgono:

Essi veloci scivolàr sull'acque,
Quell'isola radendo; ma dal lato
Opposto e dietro un'invida cortina
Di palmisti. Nessun vide la barca,
Che celata giacea di sotto ai salci;
Nessun vide i dormenti; e questi al tonfo
Non si destàr de' pareggiati remi.
Un angelo di Dio là non discese
A scuoter la fanciulla. (*Trad.* C. Faccioli).

Non sarebbe sciocchezza il domandare qui al poeta perchè non fece succedere subito il riconoscimento? E chi domandasse, come mai, se i due giovani non si dovevano qui ritrovare, il poeta li abbia condotti così vicino, non farebbe una domanda ancora più sciocca?

Così è evidente nell'Odissea che il riconoscimento tra Ulisse e Penelope deve essere l'ultimo atto del dramma. Se avvenisse prima, Penelope dovrebbe essere poi complice del marito nella strage dei proci, e tale atto di ferocia guasterebbe del tutto l'impressione che

ci lascia il suo carattere. Innanzi tutto queste sono cose nelle quali le donne non devono impicciarsi; e poi essa alla fine i proci non li aveva del tutto disdegnati; aveva accettato i loro doni, e se fosse venuta la nuova che Ulisse era morto, era disposta anche a sceglierne uno per marito. Perciò il poeta, che sa quello che si fa, anche se forse in qualche versione della leggenda c'era che Penelope stessa prese parte all'insidia (come si potrebbe dedurre da un cenno, XXIV, 167-69, di quel debole verseggiatore che compilò la discesa dei proci all'Ade), lascia la donna del tutto da parte in questa scena; essa è un'altra volta ancora assopita, nulla sente, di nulla si accorge, e si risveglia solo quando tutto è finito. D'altra parte, quando tutto è finito, il riconoscimento non è che una fredda conseguenza, e i motivi e i gradi per i quali si arriva ad esso non destano nessuna emozione e nessuna trepidazione: Ulisse è tornato padrone in casa sua, non rischia più nulla a svelarsi, e ogni indugio e ogni accortezza ch'egli volesse spiegare su questo punto non sarebbe che un'inutile lungaggine. Conveniva pertanto svolgere precedentemente la scena psicologica, senza arrivare alla soluzione; tener viva l'attenzione e la sospensione degli animi facendo credere il riconoscimento imminente, ma di fatto poi rimandarlo a tempo e luogo opportuno. Se da una parte si osserva che Ulisse, col chiedere il servigio d'Euriclea per il bagno, si metteva già nel pericolo d'essere scoperto, dall'altra si può ribattere ch'egli sapeva ad ogni modo che il suo secreto sarebbe stato svelato a persona fida; anzi di Euriclea egli aveva bisogno per adoperarla secondo il suo disegno; bisognava dunque che ella lo riconoscesse con tutta certezza. Naturalmente, riconoscendolo, essa è così colpita, che non sa tenersi e quasi quasi lo svela; ma questa poi non sarebbe stata

una tal rovina da tacciar Ulisse d'imprudente perchè si era esposto a questo pericolo. Che il mendico somigliasse ad Ulisse l'aveva notato già Penelope stessa, XIX, v. 359, e poi Euriclea, vv. 380-81; — la scoperta della cicatrice era la prova necessaria per il compiuto svolgimento del dramma, senza di che la scena precedente nulla conclude. E se questo era necessario, si domanda ai critici moderni che indichino loro un altro modo per far sì che Euriclea palpasse le gambe al padrone: io sono sicuro che non lo trovano. D'altra parte non a caso, nè senza un fine accorgimento, il poeta ci rappresenta in questo momento Penelope distratta ed incredula. Essa, che tante volte aveva prestato orecchio a tutte le ciancie dei vagabondi che speculavano sulla sua credulità, questa volta non crede a costui che le dice il vero, tanto è lontana dal sospettare ch'egli sia suo marito. Così fosse vero, ella dice, ciò che tu racconti, ma io ho questa certezza nel cuore, che Ulisse non tornerà a casa mai più, vv. 312-13. Essa ormai ha finito di sperare e di credere, e perciò si dispone a prendere una risoluzione; non c'è rimedio; gliela richiedono i suoi genitori e il figliuolo stesso, acciò si ponga termine al disordine, vv. 157-60; l'insolenza dei proci è tale da non potersi assolutamente più tollerare; ne ha le prove ascoltando dietro la porta, XX, 387 e sgg.; bisogna finirla; non crede più nemmeno al sogno, XXI, 568-69, e l'indomani proporrà l'esperimento dell'arco. Essa ha esaurita ogni forza di resistenza proprio quel giorno che Ulisse è tornato; e Ulisse è tornato a tempo opportuno. — Così analogamente il riconoscimento di Ivano è rimandato alla fine del poema, non solo perchè con esso il poema deve chiudersi, ma anche perchè in quella prima scena, che abbiamo veduto, sarebbe stato per qualche rispetto meno opportuno. Lì infatti

sarebbe stato casuale e incidentale; nell'ultima scena invece Ivano torna, come Ulisse, quando la moglie ha assolutamente bisogno del suo soccorso, torna per invito della moglie stessa, la quale così è essa medesima artefice della riconciliazione e del conseguente svelarsi del cavaliero. Quanto qui l'arte del poeta greco sia al paragone più perfetta, non occcrre spendere molte parole a dimostrarlo.

Ma il nostro confronto si può estendere ad un altro punto nel quale il poeta francese non si può dire resti addietro ad Omero, sebbene cada in irrazionalità assai più flagranti. La condizione di Penelope, donna sola e senza validi difensori, minacciata di soperchierie dai suoi vicini e disperata di trovar soccorso, somiglia a quella di Laudina dopo che Ivano le ebbe ucciso il marito. Anch'essa è sola e senza difesa; i suoi devoti sudditi non sono che un branco di poltroni; la fontana meravigliosa è in pericolo; il re deve venire a guastar la terra; — bisogna pure ch'essa prenda una risoluzione. Nell'un caso e nell'altro il solo rimedio è pigliare un altro marito; soltanto nei particolari la soluzione è diversa. Penelope non dà ai proci che delle speranze, e aspetta sempre il ritorno di Ulisse; Laudina, poichè il morto non può risorgere, si conforta sposando il vivo, come avrebbe fatto anche Penelope, se della morte di Ulisse fosse stata sicura. — Del pari anche Ulisse ed Ivano hanno un notevole tratto comune, l'essere l'uno e l'altro già in casa della donna, questi nascosto, quello non conosciuto, e il terminarsi dell'avventura da una parte con la riconciliazione, dall'altra col riconoscimento. Sulle vicende di Ulisse dal suo primo rientrare in casa fino alla soluzione del dramma furono notate molte incongruenze, donde la solita canzone dei rifacimenti e delle interpolazioni. La vendetta la compì egli con l'arco o con la lancia?

Asportò o non asportò le armi dalla sala? Fu riconosciuto nella scena del bagno? I proci gli scagliarono contro uno o più sgabelli? — Tutti questi dubbi per altro e questi quesiti sono inezie rispetto ai quesiti che si possono fare intorno alla dimora d'Ivano nel castello. Ivano è prigioniero dentro di esso, ma è invisibile: tutti sanno che è prigioniero, ma non lo trovano; tengono però le porte sempre chiuse, e perciò sono del pari sicuri ch'egli non è fuggito. D'altra parte nessuno sa chi egli sia, tranne Lunetta, la cameriera che l'ha riconosciuto e gli ha dato l'anello con cui celarsi. Ora il poeta intento al dramma psicologico, che svolge meravigliosamente, si dimentica le convenienze di fatto, e contraddice a se stesso senza addarsene o senza curarsene. Lunetta infatti un poco alla volta insinua nell'animo della signora nuovi consigli: conviene ch'essa trovi un altro marito; ma dove trovare uno che sia forte abbastanza da difenderla? Certo quello che vinse il marito suo primo deve essere più forte di lui, poichè il vincitore è più forte del vinto. Tanto fa e tanto dice Lunetta che la dama si arrende. — Chi è egli? le domanda. — Egli è Ivano (v. 1815). — E quando lo potremo aver qui? dice la dama. — Manderemo alla corte di Artù, e sarà qui per domani, risponde Lunetta. E finge infatti di mandarlo a chiamare; ma egli è già lì, e l'indomani si presenta alla dama, come arrivasse allora allora.

Or bene, come avviene che Laudina domanda a Lunetta il nome del cavaliero, che non doveva essere stato veduto, nè conosciuto da alcuno? o come avviene ch'essa non si meravigli quando Lunetta sa questo nome? Come avviene che Laudina, che aveva fatto tener chiuso il castello, e doveva esser sicura di averlo in casa, dica di mandarlo a chiamare di fuori? o come avviene ch'essa accetti senz'altro per

vero ch'egli sia alla corte d'Artù? A me pare che a tutto ciò si possa dare una risposta semplicissima, che cioè nessuna cosa sia più facile al mondo che ingannare chi desidera di essere ingannato, e che come Lunetta avea disposto l'animo della dama a modo suo, nulla aveva più da temere, anche se questa si accorgeva che le contava delle fanfaluche. Fossero ragioni buone o cattive, fossero fandonie o verità, Laudina s'era fissata di sposarlo ugualmente, — allo stesso modo che poi domanda il parere della sua gente, e si fa pregare di riprender marito, come lo facesse suo malgrado e lo concedesse per grazia, sebbene l'avrebbe preso del pari, anche se il loro voto fosse stato unanimemente contrario, vv. 2109 e segg.:

Si se fet proiier de son buen
Tant que aussi con maugré suen
Otroie ce qu'ele feïst
Si chascuns li contredeïst.

Non occorre pertanto neppure immaginare diverse versioni della leggenda, dalla cui contaminazione sia nata la contraddizione: e ad ogni modo questo è ben certo, che qui il poema non è interpolato, e che l'irrazionalità è dovuta all'autore del poema, il quale o non se ne accorse, o non ne fece caso. E non è d'altra parte quest'anomalia assai più grave di quella che abbiamo veduto nell'Odissea? E non è essa pure legata ai fatti e alle cose, oggettiva dunque e perciò anch'essa di quelle sulle quali, secondo il Kirchhoff (1), ha pieno diritto di esercitarsi la ermeneutica e la critica in rapporto ai prodotti di tutti i tempi e di tutti i luoghi? “ O anche il testo di Omero, „ prosegue egli a proposito di un'analoga irrazionalità, “ si adatta a questi presupposti „ (e sono la ragionevo-

1) *Die homerische Od.*[2], pag. 251 e segg.

lezza e la consentaneità), " come alle necessarie e naturali norme del giudizio, o esso è al disopra di ogni giudizio, e perciò non è oggetto di conoscenza filologica e di filologica critica „. — Or c'è pericolo che non sia Omero solo o non lui più che altri a offrire a ogni passo di queste difficoltà? che sia applicabile a più altri poeti questo spaventoso dilemma? Io, per mia parte, non ho alcuno scrupolo di preferire eventualmente il secondo corno: in ciò che l'arte ha di irrazionale non mi pare difficile ammettere ch'essa si sottragga al giudizio della ragione: e invece di porre all'arte dei limiti cervellotici ed arbitrari, pongo dei limiti ragionevoli alla filologia ed alla critica razionale. Ma procediamo.

58. Anche per altri rispetti si volle riconoscere una doppia redazione nella seconda parte dell'Odissea, e innanzi tutto per ispiegare le anomalie e le incongruenze che parve ad alcuni di poter notare nei caratteri dei personaggi. E poichè siamo sul discorso di Penelope, essa, dicono, è inconseguente con se stessa. Talora, e più spesso, pare il tipo della moglie fedele, che non si stanca di aspettare il ritorno del marito e che spera sempre, anche quando la speranza pare destituita di ogni ragionevole fondamento: non mancano però dei luoghi qua e là dove le cose stanno diversamente, e Penelope, sebbene di mal animo, è già bella e disposta a rimaritarsi, come in XIX, 157 e segg. e 571 e segg. Questo secondo luogo specialmente è decisivo: " Ora, „ dichiara ella al mendico, " proporrò questo ludo ai proci, e chi più facilmente tenda l'arco con le mani e saetti attraverso a tutte e dodici le scuri, quello io seguirò, abbandonando questa casa „, ecc. — A me per altro non pare vi sia affatto bisogno di ammettere una contaminazione di due re-

dazioni per ispiegar ciò; più semplice sarebbe ammettere, se proprio ciò sia necessario, una doppia versione nella leggenda.

Bisogna ben distinguere il carattere di Penelope quale lo concepiamo noi per mezzo dell' Odissea, e quale lo concepiva il poeta che scriveva l'Odissea. Il risultato finale del dramma torna a gloria della donna, che perciò rimase poi come il tipo ideale della sposa fedele; ma in origine la cosa doveva stare altrimenti. Ulisse ritorna dopo vent'anni alla propria casa, e trova la moglie che l'ha aspettato per tutto questo tempo. Come potè essa rimaner costante sì a lungo? Questo era il problema. Può darsi benissimo (è una supposizione affatto naturale) che la leggenda in due versioni o successive o contemporanee raccontasse, e che Ulisse trovò la sposa ancora fedele, e che la trovò invece nel giorno in cui avea scelto un nuovo marito e celebrava le nozze. Se ciò si ammette, converrà insieme per conseguenza riconoscere che l'autore dell'Odissea scriveva sotto questa doppia impressione, del cui risultato s'informava il carattere di Penelope. Come Gano non è sempre nella *Chanson* il tipo perfetto del traditore, così Penelope non è sempre il tipo perfetto della moglie ideale. Infatti,

> Se fosse stato il *suo* volere intero,
> Come tenne Lorenzo in su la grada,
> E fece Muzio alla sua man severo,

avrebbe fin da principio tolto ai proci ogni speranza;

> Ma così salda voglia è troppo rada;

e Omero rappresentava dei personaggi di questo mondo; — e torna poi sempre vero ciò che il Leopardi scriveva (1) a proposito dei personaggi dell' Iliade, che

(1) *Pensieri*, VI, pag. 62.

“ gli eroi dell'Iliade sono grandi uomini secondo natura, gli eroi degli altri poeti epici „ [voleva dire epici culti] “ sono grandi secondo ragione „.

Ad ogni modo, checchè dicesse la leggenda, non so vedere come il poeta avrebbe potuto concepire questo carattere diversamente da quello che è nell' Odissea. L'incertezza di Penelope è necessaria perchè la favola stia in piedi. S'ella avesse dichiarato fin da principio di non voler saperne d'altri mariti, e avesse licenziato i suoi pretendenti, tutto sarebbe andato in perfetta regola, e il dramma era finito prima di cominciare. Nè vale il dire che la donna senza marito era in balìa dei prepotenti: Penelope, oltre che al proprio padre, poteva ricorrere al padre di Ulisse, il quale era veramente il re di Itaca. Laerte è rappresentato anzi come mezzo rimbecillito per giustificare la sua acquiescenza. Se essa dunque non disdegna i proci interamente, ma li tiene a bada, ne viene per necessaria conseguenza che debba essere disposta a sceglierne uno, quando sia certa che Ulisse è perito: essa differisce quanto più può per questa migliore speranza, ma la decisione poi deve venire. E se non rifugge assolutamente da questa idea, qual meraviglia se poi, offrendosi la occasione, da questa sua disposizione trae qualche vantaggio? Quando nel l. XVIII essa sollecita i proci per i doni nuziali, essa è perfettamente conseguente, sia che agisca per civetteria (chè era femmina), sia che agisca per qualsiasi altra cagione. L'interesse della favola poi richiede che Ulisse giunga proprio all'estremo momento, quando Penelope aveva esaurito tutti i mezzi di resistenza, e però soltanto prima che la scelta sia compiuta; richiede ch'egli salvi la moglie, quando c'è bisogno di salvarla, non quando ancora sa difendersi da sè. Perciò quei due luoghi del l. XIX, qualunque possa essere nella leggenda la genesi del

concetto che contengono, sono dal poeta perfettamente collegati con gli altri, dove la virtù di Penelope appare più eroica, e non contraddicono, ma compiono la rappresentazione del suo carattere.

Osserva il Wilamowitz (1) a proposito della citata scena dei doni, che essa, anzichè avere la serietà del l. XIX, tende quasi alla parodia, e arieggia piuttosto a una scena dell'Ariosto. Ora io non sono molto lontano dal convenire nella seconda parte dell'osservazione. Penelope non è certo da paragonare con Angelica, sulla cui castità il poeta non manca di fare fin da principio le più ampie restrizioni:

> Forse era ver, ma non però credibile
> A chi del senso suo fosse signore:

ma quanto alla stima delle donne l'Odissea, con tutta la sua apparente maggior serietà, mostra forse una malizia più profonda che non sia quella dell'Ariosto. Per tacere dello spettacolo che dà di sè Afrodite nel canto di Demodoco, VIII, 266 e segg., e badando solo ai fatti umani, Telemaco crede esser figlio d'Ulisse soltanto sulla fede di ciò che dice la madre, ma non osa affermarlo con sicurezza, I, 215-16; l'ombra di Agamennone assevera che non v'è cosa più terribile e più invereconda della donna, XI, 427 (2), e consiglia per esperienza ad Ulisse di non essere troppo buono con la propria moglie, *ib.*, 441-43; Atena fa osservare a Telemaco che l'animo delle donne è fatto così, che cercano di avvantaggiare la casa del nuovo sposo, e non si ricordano nè dei figli di prima,

(1) Op. cit., pag. 33.

(2) Qualche scempio, forse per male inteso spirito di cavalleria, aggiunse poi il v. 428:

ἥ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάληται.

nè del marito che è morto, nè se ne curano, XV, 20-23); e Telemaco dice che sua madre, sebbene abbia criterio, è un carattere di prima impressione, e talora fa grandi accoglienze, e si butta via per chi non val nulla, e la gente di merito la licenzia senza riguardi, XX, 131-34. Vero è che la legittimità di questi luoghi con ragioni più o meno valide può venire impugnata; ma sarebbe per lo meno singolare che un bell'umore avesse seminato qua e là tutte queste frecciate contro il sesso debole, — cattiverie non fuor di proposito e tutte tra di loro bene intonate, mentre non erano punto necessarie e il senso logico e morale correrebbe facilmente da per tutto anche a toglierle via. E se gli interpolatori furono parecchi, come si accordarono tutti nello stesso sentimento? Il negare è facile, e una negazione tira l'altra: ma come avvenne che invece nell'Iliade, dove il ratto di Elena offriva pure tanto migliore occasione, non fu interpolata affatto alcuna simile malignità? Gli è che l'Odissea rappresenta tutt'altro mondo e lo rappresenta in tutt'altro modo; non è più epopea, ma è romanzo, come vedremo anche più oltre. Penelope, se pure fu mai nella leggenda e nei canti più antichi un tipo ideale di moglie perfetta, nell'Odissea è già una persona reale, e il poeta ce la presenta in un modo simile a quello che usa il Manzoni per i personaggi dei *Promessi Sposi,* senza entusiasmo e con una punta d'umorismo (1).

Checchè sia di ciò, ripeto che o Penelope doveva agire come ci racconta il poeta, o il dramma non ha

(1) La decadenza dei tipi nello svolgimento successivo della leggenda è un fatto generale ed evidente, e lo si può notare così d'Orlando, come d'Eracle e d'Ulisse stesso (Cfr. P. Cesareo, *L'evoluzione storica del carattere d'Ulisse*, Messina, 1899). Ciò che avviene in natura delle famiglie e delle razze, avviene analogamente delle creazioni dell'arte.

luogo: non era possibile risolvere il problema altrimenti, e chiunque se lo propose, lo risolse nello stesso modo. Nell'*Horn* di Thomas, Rigmel, figlia del re Hunlaf, è innamoratissima di Horn, e come questi deve partire, si promettono reciprocamente fedeltà per sette anni, vv. 2040-48. Ma prima ancora che scada il termine essa vien promessa sposa a Modin, e Horn torna appunto il giorno delle nozze, e si presenta a lei in abito di pellegrino.

Kar nel fereit Rigmel, taunt cum Horn est vivant,

avea esclamato Horn, quando prima sentì la triste novella, v. 3734; ma il padre la sforzava, altri la sollecitava, e noi la troviamo già pronta a sposare Modin senza alcun tentativo di resistenza: Horn viveva, ed essa sposava un altro. E se il poema dovea andar avanti, doveva accadere appunto così; se no era inutile la venuta di Horn; e Horn, che è dello stesso parere del poeta, come la trova alla festa nuziale, le fa prima un rimprovero, ma appena essa gli dice che il suo cuore è per lui, egli le crede, e se ne accontenta. E perchè non dovremo accontentarcene noi? Questo procedere è molto umano, e non si capisce perchè non dovesse essere tale anche il contegno di Penelope: se non corrisponde a quello che avevamo preconcepito, il torto sarà nostro: il nostro preconcetto sarà stato falso. E Thomas, ancorchè non fosse un gran poeta, ce lo fa capire, quando ci racconta che Lenburc, la figlia del re Gudreche, che era pure innamorata pazza di Horn, e se non lo potea avere, non voleva alcun altro, voleva servire Gesù Cristo, volea farsi monaca e chiudersi in monastero, vv. 3871-72:

James autre n'averai en cest siecle a per,
Jesu Crist servirai, nonain me frai veler,
Pur s'amur a tuz jorz hanterai le mustier: —

si dimentica dei suoi propositi e sposa Modin, vv. 5228-29, senza far capricci, e sono tutti contenti. E il mondo è fatto così, di caratteri mediocri; e guai se fosse altrimenti, — non ci si potrebbe più vivere.

59. Apparentemente più grave ancora è la contraddizione tra l'Ulisse dei primi libri e quello degli ultimi. Nei primi infatti egli è ancora giovane e bello, tanto che Nausicaa se lo augurerebbe per isposo: negli ultimi appare realmente invecchiato, anzichè in apparenza di vecchio. Infatti, com' egli arriva ad Itaca, Atena, per celarlo meglio, lo trasforma in un vecchio cencioso; da ultimo poi si dimentica di restituirlo alla forma primitiva, e il solo contrassegno di riconoscimento è la cicatrice, e per Penelope il secreto sulla costruzione del letto. Non mi pare però che nemmeno da ciò si possa dedurre la contaminazione di due redazioni diverse.

Molti erano gli anni trascorsi e moltissime le fatiche che Ulisse aveva sostenute, ed era ben naturale che anche sul suo fisico ne fossero al suo ritorno rimaste segnate le traccie. La leggenda, la quale suole misurare il tempo dal suo contenuto, è probabile abbia piuttosto esagerato questo deperimento, che non attenuato: un uomo che ha compiuta la lunga impresa di Troja, e poi ha girato tutto il mondo conosciuto e sconosciuto, nella fantasia popolare doveva essere già vecchio assai. Così Marsilio dalle imprese compiute da Carlo Magno deduce ch'egli abbia oltre a duecento anni, vv. 537 e segg.:

Dist li paiens: Mult me puis merveillier
De Carlemagne ki est canuz e vielz.
Mien escientre, dous cenz ans ad e mielz.
Par tantes teres ad sun cors traveilliet !
Tanz colps ad pris de lances e d'espiez !
Tanz riches reis cunduiz à mendistiet !

Viceversa il re Artù e i suoi cavalieri, forse appunto perchè non fanno niente, durano per parecchie generazioni ad avere la stessa età: nel *Cligès* l'ambiente in quella corte è lo stesso durante la dimora di Alessandro e durante quella di suo figlio (1): Artù, Galvano e gli altri sono immutati. Gli è che la leggenda ha questo vantaggio in confronto della storia, che i presupposti di fatto non sono inviolabili, quando una ragione più forte consigli di ammetterne altri differenti; l'elasticità poi nella misura del tempo accomoda molte cose. — D'altra parte gli errori d'Ulisse avevano durato molti anni, e se Ulisse era vecchio alla fine dei suoi travagli, ciò non vuol dire che fosse vecchio anche al principio: una vita di avventure e di pericoli presuppone gagliardia grande di fibra per uscirne a salvamento; e giovane ancora doveva esser l'eroe che piacque a Circe e a Calipso e che destò desiderio di sè anche nella giovinetta figlia d'Alcinoo. Ora quando siamo a tradurre la leggenda in poema e a coordinare il prima col poi, nascono le difficoltà. Se Ulisse era ancora giovane nell'isola dei Feaci, non poteva esser diventato vecchio nella breve e felice navigazione fino ad Itaca. La trasformazione per opera d'Atena è dunque un espediente del poeta per conciliare i due dati diversi, che sono bensì repugnanti tra loro quando vengono a contatto, ma sono però ciascuno adattissimo al luogo suo. Quando poi il lettore si è avvezzato alla

(1) Anche per l'età dei principali personaggi di questo romanzo, se si dovesse tener conto di tutti i dati che sono sparsi in esso, si verrebbe alle più stridenti incongruenze, come ben dimostrò G. Paris in « Journal des Savants », août 1902, pag. 439. E poichè qui i presupposti contradditorî si potevano fin da principio eliminare facilmente, ci sarà lecito imputar la cosa a difetto dell'autore: non possiamo, come sarebbe di prammatica per Omero, scaricarne la colpa sull'interpolatore.

rappresentazione di Ulisse vecchio, il poeta non ha più motivo di farlo di nuovo ringiovanire, e gli basta solo che un bagno lo rinfreschi un po' e gli dia un'aria decorosa e dignitosa (XXIII, 153-63), un effetto analogo a quello del bagno dopo l'incontro con Nausicaa. Ulisse è dunque giovane, quando la fantasia nostra lo pensa giovane; vecchio, quando lo pensa vecchio; — come Marsilio non ha soldati per resistere in campo, e ne ha 400,000 per vincere i Francesi senza loro onta. Così nel *Tristan de Nanteuil* Blanciandina, prima amante di Tristano, gira il mondo a cercarlo e per sua sicurezza si veste da uomo; Clorinda, figlia del sultano, se ne innamora e vuole sposarla, ed essa miracolosamente diventa un uomo per davvero. Dice il Nyrop (1) che questo mutamento di sesso dipende in parte da inesatta osservazione della realtà; e lo stesso è il caso d'Ulisse; anch'egli dapprima pare vecchio e finisce col restar tale: resta vecchio come Blanciandina resta uomo, perchè a quel punto lì non si saprebbe che farne più di un Ulisse giovane e di una Blanciandina donna. Così l'Ariosto ci presenta Gabrina come vecchia e disfatta dagli anni, e in altri luoghi e ove dice, XX, st. 120,

> Avea la donna (se la crespa buccia
> Può darne indicio) più della Sibilla;

eppure nel canto successivo si narra la sua storia, dalla quale appare che proprio tanto vecchia non avrebbe dovuto essere. Infatti Ermonide d'Olanda, che la racconta e che vi ebbe parte, è suo cognato, e che sia vecchio non pare affatto, e non è; eppure il tempo è il solo galantuomo che sia imparziale con tutti. L'adulterio dunque e il doppio parricidio di Gabrina

(1) Op. cit., pag. 171.

non dovevano risalire a troppi anni addietro, ed allora essa doveva esser giovane, non tanto perchè la vediamo accesa di furore erotico, ma perchè altrimenti non sarebbe stata possibile la seduzione, nè Argeo, suo marito, l'avrebbe amata, XXI, st. 14,

sì che passò il segno
Che a un uom si convenia, come lui, degno,

nè Filandro nel resisterle avrebbe dato alcuna prova di virtù, bastando a ciò lo schifo della persona. Essa è dunque giovane quando occorre che sia giovane, vecchia quando giova farla vecchia, perchè così l'arte vuole. — Non altrimenti nei *Cavalieri* d'Aristofane sul finire della commedia il salsicciaio si muta in una persona per bene: per cacciar di seggio un arruffapopoli inverecondo occorreva un altro più inverecondo di lui; ma quando questi è vincitore e deve salvare lo Stato, allora l'ipotesi prima torna impossibile; egli allora deve, per così dire, spogliarsi lo scoglio, e diventare tutt'all'opposto di quello che era, altrimenti lo Stato andrebbe al peggio. Aristofane sentì questo bisogno e fece sfregio alla realtà contingente per salvare l'idea.

Dante raccolse anch'egli una leggenda di Ulisse, ed è notevole anche in lui la stessa trasformazione dell'eroe. Egli parte da Circe e non torna più ad Itaca; dice infatti: quando mi dipartii da Circe, *Inf.*, XXVI, 94 e segg.,

Nè dolcezza di figlio, nè la pieta
Del vecchio padre, nè il debito amore,
Lo qual dovea Penelope far lieta,
Vincer potêr dentro da me l'ardore
Ch'io ebbi a divenir del mondo esperto,
E degli vizî umani e del valore.

Un uomo che ha il padre a casa che lo aspetta e la moglie da consolare, deve essere ancora in età abba-

stanza buona. Egli va verso occidente e vede le coste e le isole innanzi alle quali passa, ma quando giunge alle colonne d'Ercole, all'ultimo atto del dramma, è già vecchio, vv. 106-8:

Io e i compagni eravam vecchi e tardi,
Quando venimmo a quella foce stretta,
Ov'Ercole segnò li suoi riguardi.

Ora sarebbe tanto inutile quanto risibile il mettersi a discutere sul tempo impiegato in questa navigazione: non è il tempo, l'abbiamo visto, quello che in arte misura gli eventi, ma gli eventi misurano il tempo. Ulisse anche per Dante ha quell'età che quel tal fatto richiede.

60. Il primo libro dell'Odissea, a volere esser giusti, non si direbbe certo il capolavoro d'un grande artista. Atena appare a Telemaco in figura di Mente re dei Tafi, mentre nei libri successivi è sempre in figura di Mentore itacese; — ed ecco, dicono, un'interpolazione evidente, una povera imitazione d'un povero uomo, che non sa neanche trovare un nome del tutto nuovo per il personaggio ch'egli intrude nell'azione. Che Mente e Mentore fossero originariamente nella leggenda una sola persona, è evidente non solo dal nome somigliantissimo, ma anche dall'ufficio affatto analogo che Atena adempie sotto le loro spoglie. Così non si dubita che l'Ifianassa d'Omero, *Il.*, IX, 145, sia l'Ifigenia della leggenda posteriore; ma come Sofocle, o l'autore delle *Ciprie* cui egli attinse, da due nomi simili fece due persone diverse (1), così anche

(1) *El.*, 157, οἵα Χρυσόθεμις ζώει καὶ Ἰφιάνασσα. Di questa Ifianassa poi non si parla più, e al v. 950 Elettra dice di sè e di Crisotemi: καὶ μόνα λελείμμεθον, sopprimendo Ifianassa del tutto. O si ha da intendere questo duale (che è straordinario anche

l'autore dell'Odissea, o la sua fonte, può aver diviso in due un solo personaggio; può aver fatto ciò che fece Cristiano o la sua fonte abitualmente; e accanto al primo rampollo ne sbocciò un altro minore, ma simile ad esso. La somiglianza eccessiva è anzi argomento per credere piuttosto ad una variante che fosse già nella leggenda, che non ad una invenzione personale e consciente d'un poeta, il cui primo pensiero avrebbe dovuto essere quello d'inventare almeno un nome nuovo. Ogni leggenda, si capisce, ha le sue varietà; il racconto non si ripete sempre esattamente, e quando di due versioni, ancorchè molto simili, l'una apparisca meglio appropriata a certi luoghi, l'altra a certi altri, è facile assai d'una variante fare un doppione. Mentore itacese, come persona ben conosciuta, pareva infatti meglio adatto a far da guida a Telemaco fuori della patria; Mente forèstiero pareva più a proposito per portare una parola nuova e autorevole che lo decidesse ad agire. Oltre di ciò il primo libro evidentemente aveva per iscopo d'informar l'uditorio dei precedenti e delle condizioni dell'azione che si

grammaticalmente) nel senso che due sole sorelle prendono parte all'azione, e da giustificarlo analogamente al duale di *Il.*, IX, 182, ecc., che accenna a due ambasciatori, mentre gli inviati (cfr. v. 168 e la nota del La Roche) erano tre? Non crederei. Ad ogni modo si può notare come nei poeti riflessi queste contraddizioni, nate non più da un motivo artistico o da una distrazione naturale, ma da uno scrupolo critico, perdano ogni ragione e ogni scusa, e costituiscano delle vere mende, sia pur leggere. Tale è questa inutile intromissione di Ifianassa (e meglio fece Euripide, *Oreste*, 23, che la identificò con Ifigenia); tale è il caso dell'*Ippolito* d'Euripide, dove Teseo è figlio di due padri: Artemide infatti, che come Dea avrebbe dovuto saper bene come stavano le cose, ai vv. 1283-84 e 1431 lo chiama espressamente figlio di Egeo, e al v. 1315 essa stessa gli dà per padre Poseidone. Nè dissimile è il caso dell'*Eracle furioso*, dove per altro fino dal primo verso Anfitrione si confessa collega (σύλλεκτρος) di letto con Zeus, pur dicendosi padre di Eracle.

stava per esporre, e ciò si ottiene facendo raccontare da Telemaco le proprie disgrazie. Queste a Mentore suo concittadino egli non avrebbe potuto raccontare in nessun modo, chè in Itaca erano cose notorie.

Ora se il Wilamowitz (1) ebbe pure a riconoscere che questo disgraziato libro primo è proprio a posto nel luogo dov'è, e serve benissimo ad esporre l'Odissea, la nostra Odissea e specialmente la Telemachia (2), e

(1) *Hom. Untersuch.*, pag. 20.

(2) Dal ricordarsi al v. 190 che Laerte si è ritirato in campagna, non ne viene che nel poema dovesse essere celebrato anche il suo ritorno in città; nè questo nè gli altri luoghi dove si parla di Laerte possono quindi essere argomento per documentare la esistenza anteriore o la legittimità del l. XXIV; — come nell'Iliade l'accennarsi esplicitamente alla morte di Achille e alla caduta di Troia non importò che anche questi fatti dovessero entrare nella tela del poema. Ciò che dice in contrario il Wilamowitz (op. cit., pag. 167 e sgg.) non mi persuade, e mi pare la parte più debole del suo libro. Egli vuole che il l. XXIV sia dovuto al rimaneggiatore dell'Odissea, a quello stesso che avrebbe compilato il libro I, e anche il materiale del l. XXIV sarebbe stato, secondo lui, negli esemplari cui questo compilatore avrebbe attinto. Ma per nessuno dei luoghi degli altri libri, che egli adduce come derivanti dal XXIV, gli è riuscita la prova, se non forse per uno del proemio del libro V, il qual luogo non metto dubbio che sia tutto un'interpolazione e una ripetizione mal riuscita del proemio del primo, fatta per comodo dell'uditore che l'avesse dimenticato o del rapsodo che avesse creduto di omettere la Telemachia. Non posso dilungarmi qui in discussioni minute, ma, per sfiorare un po' la questione, osservo per esempio che è più credibile che XXIV, 365-66, sia stato copiato da XXIII, 153-54, che non viceversa, come il Wilamowitz vorrebbe. Infatti nel XXIII,

αὐτὰρ Ὀδυσσῆα μεγαλήτορα ᾧ ἐνὶ οἴκῳ
Εὐρυνόμη ταμίη λοῦσεν καὶ χρῖσεν ἐλαίῳ,

le parole ᾧ ἐνὶ οἴκῳ sono a proposito (come a posto sono anche in *Il.*, VI, 500, e VIII, 284): dopo tante peripezie ritornava alla sua casa, alle sue stanze, alle sue antiche abitudini, come Catullo, 31:

peregrino
Labore fessi venimus larem ad nostrum
Desideratoque requiescimus lecto.

Nel XXIV lo stesso è detto di Laerte, e qui che significa ᾧ ἐνὶ

se scagioniamo il poeta di questo equivoco tra Mente e Mentore, cade l'argomento principale per affermare qui una interpolazione o un rimaneggiamento. Che se quanto alla composizione non si può disconoscere che questo libro sia un centone di frasi e di formule, d'immagini e di posizioni comuni e note, il minor valore artistico di parte di un'opera non è argomento dirimente contro di essa, quando non si tratti di vere e proprie sciocchezze. Era questa la prima volta che si proponeva il quesito di disporre le fila ad una orditura molto complicata, i cui elementi erano già dati dalla leggenda e dalla letteratura antecedente, un'opera necessariamente di riflessione, alla quale la mente del poeta non era avvezza (1), e perciò non è nessuna meraviglia se non riuscì a perfezione. D'altra parte l'usar frasi fatte e formule viete nei pezzi di raccordo fu proprio anche dei Greci del tempo culto, e Pindaro stesso ne può offrire esempi fin troppi. Si aggiunga che noi ignoriamo interamente come possa essere proceduto il poeta nel comporre. Che deva aver cominciato dal primo verso e seguitato di fila fino all'ultimo, è un supposto affatto gratuito; — Virgilio intanto sappiamo che non ha fatto così (2); — e quindi il

οἴκῳ? È semplicemente un riempitivo, ammissibile bensì, ma senza scopo (come in *Il.*, VII, 127): si era ritirato nelle sue stanze per prendere un bagno. — Reputo pertanto con Aristofane di Bisanzio che l'Odissea termini veramente con XXIII, 296, e convenendo col Wilamowitz nell'espungere i vv. 241-88, credo che questa chiusa sia la vera chiusa del poema, della nostra Odissea, non quella dell'antica poesia cui l'autore degli ultimi libri avrebbe attinto. Non nego poi che quel mediocre verseggiatore che aggiunse il resto possa aver avuto dinanzi qualche buon modello da copiare: infatti il riconoscimento di Ulisse e Laerte è una pagina di vera poesia in mezzo a una tiritera di versi sconclusionati.

(1) Cfr. Kirchhoff, op. cit., pag. 269.

(2) Sul modo di comporre di Virgilio mi basti citare i diversi

trovare nel primo libro l'eco di frasi e di immagini che si incontrano molto più innanzi e verso la fine dell' opera, non porta di conseguenza che il primo libro sia d' un altro. La prefazione di solito si scrive per ultima, e in essa si riassumono i punti principali che sono svolti nel libro: questo non è un capriccio della moda, ma un procedimento naturale ora come allora; e però non pare fuor di proposito il credere invece che il libro primo possa essere stato composto o almeno rimaneggiato per ultimo dallo stesso autore del resto, il quale, dopo aver accettato tanti dati tradizionali di origine e carattere diverso, doveva pur pensare a coordinarli, come avviene di solito nella sinfonia che si premette all'opera in musica, come avviene nel prologo della tragedia, — con questa capitale differenza, che della sinfonia e del prologo si può fare a meno, ma senza del libro I l'Odissea sarebbe acefala, e come vi si possa sostituire qualche cosa di meglio, non c'è stato ancora nessuno che l'abbia saputo trovare.

Non è poi vero che l' autore di questo libro ci si chiarisca tanto imbecille quanto al Wilamowitz, forse un po' per celia, piacque far credere: qualche guaio si può correggere con un'atetesi, e parecchie altre difficoltà si risolvono, a intendere in buona fede. Mi accontento di qualche osservazione, in via d'esempio, tra tante che si potrebbero fare. Al Wilamowitz sembra ridicolo che Telemaco si sieda sulla propria camicia per cavarsela; dice infatti il v. 437 (1): " si sedette sul letto e si cavò la morbida tunica ". Come mai, osserva il critico, poteva Telemaco cavarsi una tunica ποδήρης stando

---

lavori di Remigio Sabbadini e specialmente *L'Eneide commentata* (Torino, Loescher): se si può dissentire nei particolari, la tesi è certo fuori di discussione.

(1) ἕζετο δ' ἐν λέκτρῳ, μαλακὸν δ' ἔκδυνε χιτῶνα.

seduto? Ora io non vedo perchè la tunica di Telemaco dovesse esser lunga fino ai piedi (1); nè in Omero del χιτὼν ποδήρης si trova altro cenno, se non in *Il.*, XIII, 695, luogo certamente interpolato, dove gli Ἰάονες ἑλκεχίτωνες non sono capaci di respingere Ettore dalle navi: si capisce, avevano già da sudare abbastanza a tener su lo strascico. — Crede ancora il Wilamowitz, che in VI, 172, dove Ulisse narra a Nausicaa di essere venuto dall'isola Ogigia (2), nel vocabolo ὠγυγίη debbasi ravvisare un nome comune, del quale l'autore del libro primo avrebbe, fraintendendolo (I, 85), fatto un nome proprio. Osserva infatti che se Ulisse, riferendo sommariamente le proprie avventure, voleva usare un nome, questo doveva essere tale che nella fanciulla potesse per esso destarsi un'immagine. Ma allora, quale immagine o pensiero poteva destarsi in Antinoo, quando Ulisse chiama Artacia, X, 108, la fonte cui attingono i Lestrigoni? E le fonti Messeide e Iperea, *Il.*, VI, 457, che concetto potevano destare in Andromaca? E quale concetto ne aveva Ettore stesso che le nomina?

61. Poichè dall'esame dei doppi siamo venuti estendendo le nostre ricerche ad altri fenomeni, consideriamo brevemente anche il problema della discesa di Ulisse all'Ade, che è il soggetto di tutto il l. XI. — L'eroe intraprende questo viaggio poco piacevole per consiglio di Circe, che gli suggerisce d'interrogare l'ombra di Tiresia, la quale gli deve indicare la via e il modo del ritorno in patria. In effetto per altro, osser-

---

(1) Non pare sia da identificarsi col ποδήρης neanche il χιτὼν τερμιόεις del l. XIX, 242. Cfr. Buchholz, *Hom. Real.*, II, 1, pag. 376; e 2, pag. 260.

(2) νήσου ἄπ' Ὠγυγίης.

vano, Tiresia non gli dice su questo argomento nulla di più di ciò che Ulisse apprende da Circe stessa, e solo gli dà alcune indicazioni sul modo di placare l'ira di Poseidone quando sia in Itaca, il che esce già dai limiti della favola del poema. Il viaggio all'Ade pertanto è inutile, inutile nello scopo, inutile nell'ipotesi: non poteva Ulisse rivolgersi per consiglio ad Atena, nelle cui grazie era tanto? Sarebbe dunque tutto il libro un'interpolazione? — Tale è probabilissimamente qualche sua parte, per altre ragioni, ma nel complesso non pare affatto, nè ci è motivo serio per impugnarlo.

L' interpolazione la si capisce se ha per iscopo di chiarire o di ampliare qualche dato del poema; qui piuttosto si capirebbe che un redattore posteriore avesse tentato di toglier via questo brano, che non avea più ragione apparente di stare a questo posto. — La sua ragione è nella leggenda. Ulisse era stato da per tutto, avea visto ciò che di più terribile si può dare al mondo o si può immaginare; sarà stato dunque anche nel regno dei morti. C'erano andati anche Eracle, anche Teseo, anche Piritoo; perchè non doveva esservi andato anche Ulisse? Non era questo un motivo ignoto all'epica antica. Se poi, come si può ritenere certo, l'isola Trinacia era originariamente il Peloponneso, il promontorio Tenaro con la sua favolosa discesa alla dimora dei morti può aver fornito facile occasione all'episodio. E se questo episodio era nella leggenda, è chiaro che il poeta non potea rinunziarvi: conveniva dunque adattarlo, e non si poteva adattarlo meglio di quanto la tela del poema permettesse.

La conclusione del Wilamowitz, che il brano più antico di questo libro sia quello dove Tiresia suggerisce il modo di placar Poseidone, ha tutta l'apparenza della verità; e se questa conclusione si accetta,

bisogna accettare insieme che in origine questa andata all'Ade avesse altro scopo e fosse collegata con altri tratti della leggenda che nell'Odissea non furono raccolti. Ma la leggenda, si sa, ammette ben altri spostamenti. Qui, è vero, l'andata non si collega razionalmente col resto; ma quando l'uditorio è già predisposto ad accettarla sostanzialmente, quando il poeta ha cura di non rompere la tradizione del collegamento primitivo, ancorchè non faccia più per il caso attuale, nessuno all'audizione si accorge di un'inconseguenza, che pur giova tanto a riporre Ulisse in relazione col mondo degli eroi, dal quale era stato per tanto tempo diviso. Tiresia poi qualche cosa gli dice, e sopra tutto gli annuncia cose che non sono ancora nè avvenute nè cominciate, come l'insolenza dei proci, e questo basta per giustificare sufficentemente l'intervento del profeta. Insomma quanto più antica origine assegniamo a questo episodio, meglio esso si spiega nel poema, e più è inutile e peggio che inutile quanto più lo vogliamo creder recente. Recente e proprio del poeta potrà essere bensì lo spirito che lo informa, ma il motivo è anteriore. Così prima di Dante andarono a secolo immortale anche Enea e San Paolo, ma Dante, sebbene voglia far credere di congiungere in sè la loro doppia missione, non si obbliga a seguire in ogni punto i loro presupposti e a comporre sul loro esemplare.

Così nel *Cligés* di Cristiano è razionalmente del tutto inutile l'andata di costui alla corte di Artù; non solo non ha scopo, non solo Cligès non vi impara nulla di nuovo, ma si allontana per essa dal campo dell'azione proprio nel momento buono. È dunque un'interpolazione? Niente affatto. Se Cristiano introdusse quell' episodio, fu appunto, come nell' Odissea, per mettere il protagonista in più stretto rapporto col mondo cavalleresco, per dare al quadro il suo

fondo, ai sentimenti il loro ambiente, all'argomento straniero l'interesse locale e nazionale. Artù nei poemi di Cristiano non è che un avanzo d'un mondo obliterato, una figura senza vita, senza azione, meramente decorativa; era vissuto in un mondo diverso; ora non ci avea più che fare, e non fa infatti nulla; presta solo l'ambiente obbligatorio della tradizione. A ben guardare, il re Artù si potrebbe levar via senza danno da tutti e tre i poemi che abbiamo esaminati, appunto per questo che al nodo dell'azione egli è estraneo e indifferente; ma è estraneo e indifferente appunto perchè è un debole ricordo di un ciclo più antico di miti, non perchè sia una figura nuova che si è indebitamente sovrapposta. E notisi bene, dico che è certamente un elemento più antico della leggenda, ancorchè attualmente da Cristiano possa essere stato per la prima volta tirato dentro in un soggetto che non gli apparteneva, come d'altra parte l'andata all'Ade è certamente nella leggenda odissiaca un elemento primitivo, ancorchè nell'ultima evoluzione di essa potesse ormai essere obliterato e non più consentaneo al nuovo stato di fatto prodotto da questa evoluzione medesima.

62. Con tutto ciò io sono ben lungi dal credere che le acute e ingegnose ricerche del Kirchhoff, del Wilamowitz, dell'Erhardt sieno senza un buon fondamento. Lo aver essi rivolta principalmente l'attenzione alla saga pose la questione più vicina ai suoi veri termini; e molte loro conclusioni, se non possono essere accettate per ciò che riguarda la composizione effettiva dei poemi omerici e l'ordine genealogico dei singoli canti tra loro, giovano invece benissimo a chiarire la genesi della leggenda e la sua evoluzione, come pure a cercar d'indovinare quali possano essere

state le diverse forme, che assunse nei canti anteriori ad Omero. La ricostruzione del Wilamowitz in massima (non certo in tutti, nè nella maggior parte dei particolari) è accettabile, soltanto è da riferirsi ad un altro stadio (1). L'Odissea non è opera d'un'attività consciente che deliberatamente coordina, combina, amplifica e raccorda dei pezzi preparati, ma d'una ispirazione, d'una intuizione che ricrea e riscalda la materia in una forma sostanzialmente nuova ed originale, sebbene qua e là serbi ancora le traccie dello stampo primitivo e i segni del maglio che la riplasmò sull'incudine. È opera analoga anche questa a quella del Bojardo, e dell'Ariosto, non a quella del Berni.

Pertanto, tranne la chiusa e qualche altro singolo luogo (come nel l. XI non solo i vv. 565-631, ma anche il catalogo delle eroine) e parecchi singoli versi, non vedo ragione d'impugnare che sia stata composta così com'è da un solo poeta, con un solo pensiero fondamentale, con una sola intuizione: se qualche screzio c'è, questo deriva dal non essersi potuti ben fondere i diversi motivi che si sovrapposero nella leggenda, e che avevano già ricevuto una forma determinata nelle versioni precedenti. — Il capraio Melanzio che malmena Ulisse, come lo incontra per via, XVII, 212 e segg., è una figura troppo viva e caratteristica per essere opera d'un semplice rimaneggiatore. Se parte di ciò che dice trova riscontro in altri luoghi, ciò non decide per l'interpolazione: il poeta ha già pensato tutto il suo poema e compone colla fantasia piena delle immagini principali, non tanto perchè si sia già composto uno schema dell'opera, quanto perchè le immagini principali le trova già date

(1) Veggasi il giudizio che dà egli stesso delle proprie ricerche, *Hom. Unt.*, pag. 198.

dalla leggenda e dai canti più antichi ai quali attinge. Se ammettiamo che Dante nel principio dell'Inferno ne avesse già così bene disposta la traccia da poter subito, fino dal canto V, 107,

Caina attende chi vita ci spense,

accennare a una suddivisione dell'ultimo cerchio (1), con qual diritto vorremo argomentare che il l. XVII dell'Odissea sia stato composto dopo alcun altro dei seguenti, dal preannunciare che fa Melanzio ad Ulisse che i proci gli tirerebbero addosso degli sgabelli? Il poeta aveva pensato questo, ancorchè non l'avesse scritto, o era questo un episodio già svolto dalla leggenda. È un'anticipazione semplicissima come ce ne sono tante negli antichi e nei moderni (2), solamente invece d'esser espressa come una considerazione dell'autore, viene trasferita ad un personaggio che se ne assume quella responsabilità che l'autore, quanto a sè, volle dissimulare. Così del pari un concetto precedente può modificarne uno seguente, ancorchè razionalmente non vi abbia relazione. Calipso lascia partire Ulisse, perchè gli Dei glielo comandano; ma Ulisse di tale comando nulla sa; tant'è vero che nel l. VII, 263 pone in dubbio se essa lo abbia licenziato per volere di Zeus o per mutazione di umore. Or bene, l'ordine logico delle ipotesi sarebbe stato l'inverso, — o perchè mutò di parere, causa naturale; o perchè Zeus le ordinò di farlo, causa soprannaturale; — ciò mi pare evidente; soltanto perchè il poeta e il lettore sono già prevenuti che la ragione vera è stata il comando,

(1) L'accenno per altro è così particolareggiato e insieme così oscuro a chi non sia espressamente avvertito, che io davvero dubito non si tratti qui d'una correzione o inserzione più tarda.
(2) Per citare un esempio su mille cfr. *Ch. de R.*, vv. 1406-11.

questa ipotesi, in sè meno probabile, è posta per prima, senza che nessuno ci trovi a ridire.

Così un fatto di cui è menzione molte volte nell'Odissea è la morte di Agamennone; e poichè se ne parla quasi sempre con particolari diversi, si immaginarono diverse composizioni o redazioni, ciascuna delle quali avesse attinto a una fonte sua propria (1). Io non vedo la necessità di questa conclusione. Infatti in III, 193 e sgg. Nestore accenna alla morte di Agamennone e alla vendetta di Oreste come a una cosa che a Telemaco è certo nota, e Telemaco risponde nello stesso tono, e nello stesso tono parla Mentore, ossia Atena, v. 235. Se Nestore dice solo che Egisto meditò ad Agamennone la morte, e se ripete la stessa cosa ai vv. 263-65 e 303, non vuol dire che fosse esclusa la compartecipazione di Clitennestra, tanto meno quando ci dice pure, v. 272, che Egisto *volente lei volente condusse alla propria casa*, e quando Atena dice che Agamennone, v. 235, *perì per gli inganni d'Egisto e della propria moglie*. Nestore aveva accennato all'autore principale, Atena vi aggiunge, come cosa risaputa, anche il complice. Nel l. IV poi Menelao racconta pure l'assassinio del fratello, come gli fu annunciato da Proteo: ancorchè però la narrazione sia posta in bocca al vecchio marino, è Menelao che la ripete; e se il marito di Elena non si ferma a parlare dei trascorsi della cognata, non è questa una reticenza così fine da non potersi ammettere anche in un eroe omerico: tutto perciò si riversa su Egisto, e di Clitennestra si tace, senza che il silenzio voglia per altro dire esclusione. Invece nel l. XI è l'ombra di Aga-

(1) Cfr. Niese, op. cit., pagg. 36-37; Wilamowitz, op. cit., pagg. 154-56; Alessandro Olivieri, *La morte di Agamennone secondo l'Odissea* (« Riv. di fil. », XXIV, fasc. 2°).

mennone che parla: gli altri avevano narrato il fatto oggettivamente nei suoi tratti esteriori; ad Agamennone solo è dato svelarne tutta la bruttura morale. Egli omette di descrivere la preparazione e gli antecedenti del tradimento, noti al lettore dai ll. III e IV; egli dice in sostanza ciò che disse a Dante il conte Ugolino, *Inf.*, XXXIII, 16-21,

> Che per l'effetto de' suoi ma' pensieri,
> Fidandomi di lui, io fossi preso
> E poscia morto, dir non è mestieri.
> Però quel che non puoi aver inteso,
> Cioè come la morte mia fu cruda,
> Udirai, e saprai se m'ha offeso.

Egli racconta, com'egli solo può raccontarla, la tragica scena del banchetto, il grido lagrimevole di Cassandra, la crudeltà di Clitennestra nel negargli con le ultime prestazioni la vista stessa del figlio. Sono tutte circostanze nuove che per nulla contraddicono alla narrazione di prima. Clitennestra bensì uccide Cassandra, ma non uccide di sua mano Agamennone, soltanto procura che altri l'uccida (1). E quando nel l. XIII, 383 Ulisse dice ad Atena che senza il di lei aiuto avrebbe corso il rischio di fare la fine di Agamennone, non vedo come questo debba importare che egli ignorasse la compartecipazione di Clitennestra: in tutti e due i casi il *tertium comparationis* è nel fatto che i sollecitatori della moglie tramano insidie all'eroe; nè occorre punto ci sia identità di circostanze. Della scena in XXIV, 199 e sgg., non vale la pena di discorrere, perchè tutto il libro è un ampliamento posteriore. — E se contraddizioni non ci sono, su qual fondamento moltiplicheremo i redattori?

Lo stesso è a dire dei motivi. Perchè si compie

(1) V. 430: κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον.

l'assassinio d'Agamennone? Da chi è voluto? È un misfatto degli uomini, o una punizione degli Dei? Sono tutti quesiti inutili, e più inutile è il tentare di coordinare le possibili soluzioni. È un fatto complesso, un prodotto di tanti elementi, come tutti i fatti umani; e se ora se ne dà una spiegazione, ora si accenna ad un'altra, non vuol dire che nè questa nè quella debba essere la spiegazione vera, razionale, esclusiva. Per la fantasia e per il sentimento basta di volta in volta quella spiegazione che in quel dato momento soddisfa meglio; l'enumerazione e la coordinazione non hanno che fare. La morte d'Agamennone perciò una volta può essere voluta dagli Dei, un'altra può essere semplicemente un fatto umano, secondo l'impressione momentanea. Omero di ciò non propose alcun quesito, non formulò alcun dubbio o alcuna alternativa; ciò doveva essere opera della riflessione posteriore e dovea trovare il suo campo nella tragedia.

63. E ancora un'altra induzione importantissima intorno alla composizione dell'Iliade possiamo trarre dalle nostre ricerche, e si è, che non già una primitiva Achilleide, come suppose il Grote e crede ancora il Beloch (1), si sia per effetto di aggiunte ampliata in Iliade, ma che anzi, nella leggenda e nella fonte cui il poeta attinse, ciò che è più propriamente Iliade sia l'elemento più antico, e che il poema abbia avuto la sua definitiva costituzione con l'introduzione di Achille.

E per verità nell'epopea francese è evidente questo procedimento evolutivo, per il quale prima si canta l'impresa nazionale, e solo più tardi le gesta dei singoli cavalieri. E qui non vorrei essere frainteso: si capisce bene, non si dà azione senza attori, e come

(1) *Griech. Gesch.*, I, pag. 182 e segg.

non vi ha poesia che sia composta collettivamente dalla specie, così non ve ne ha neppure che canti esclusivamente la specie; — dico pertanto che come la poesia primitiva è cantata da poeti singoli che riassumono in sè l'anima della specie, così essa canta la specie riassunta in singoli individui, che ne sono come i rappresentanti. Perciò l'eroe dei più antichi poemi francesi poco si stacca dall'ambiente nazionale, non ha caratteristiche veramente sue proprie, ma quelle della sua specie elevate al più alto grado; non ha pensieri che non sieno quelli della nazione, della cristianità; non ha quasi affetti o passioni, non ha odî nè amori che non abbiano o non abbiano avuto per movente primo una ragione d'interesse pubblico, una gara o una gelosia per la difesa della fede o della patria; e la sua figura si ingrandisce o si modifica secondo le esigenze della scena nella quale si muove. Anche l'Orlando della *Chanson*, — che pure nella genesi della leggenda è posteriore a Carlo, il più antico rappresentante della collettività franco-cristiana, — sebbene sia tanto più grande del personaggio storico nominato da Einardo, quanto più grande del vero diventò il fatto nel quale egli agisce, Orlando ancora non è che il primo dei Francesi; egli ha l'anima della Francia; — e Gano non è tanto traditore di lui, quanto è traditore della Francia:

Deus! quel dulur que li Franceis ne l' sevent! —

non è un singolo, un individuo, ma il primo di molti e il rappresentante di tutti.

Ma come l'epopea si va svolgendo, come prima accanto ad essa sorgono e poi la soverchiano i romanzi d'avventura, tutto si muta radicalmente, e si giunge all'estremo opposto: la nazione, la specie scompare, scompare l'interesse pubblico, e sottentra l'individuo

e l'interesse individuale. Roncisvalle passa in seconda linea, diventa un semplice episodio nella vita d'Orlando, il quale da sì umili principî surge tanto alto quanto non giunse mai alcun eroe antico o moderno, e gli si attribuiscono tante imprese quante non capirebbero nella vita d'un popolo, finchè si giunge a

Cosa non detta in prosa mai nè in rima.

E poichè l'argomento non è più un fatto, ma una persona, e l'unità è data dalla persona e non dall'azione, quanti personaggi la fantasia crea, li crea tutti a somiglianza d'Orlando, come lui e più di lui liberi e indipendenti; finchè si arriva ai cavalieri di Cristiano, i quali non solo agiscono per proprio conto, ma si potrebbero dire senza patria e senza religione. La scena allora è spesso fuori del mondo reale, o, se è finta in questo mondo, v'è più appiccicata che innestata; non è più l'eroe che si stacca dal suo ambiente, è l'ambiente che vien finto per dar risalto all'eroe: Erec e Ivano non fanno nulla per il re Artù, ma il re Artù serve al comodo loro, e l'imperatore di Costantinopoli non ha di bizantino che il nome.

Nell'epopea greca troviamo lo stesso procedimento. L'Odissea, come rispettivamente i *Nostoi*, è tutta a glorificazione di un individuo. Il ritorno da Troja è solo un'occasione esteriore, come in Cristiano le corti di Brettagna; non v'è più nessun interesse nazionale, c'è piuttosto anzi una discordia civile; non v'è nessuna impresa collettiva, nè a profitto della città; la scena è anche qui spesso fuori del mondo reale; l'individualismo trionfa; tutto si aggruppa intorno ad Ulisse, ad Ulisse solo, ad Ulisse senza compagni, chè li ha tutti perduti, ad Ulisse che non libera la patria, non difende il popolo, non salva la città, ma soltanto rivendica il proprio privato diritto, si ricongiunge alla

sua propria moglie, ricupera le proprie sostanze, ritorna padrone in casa sua. Ulisse non ha nulla di comune con l'Orlando della *Chanson*, ma può benissimo paragonarsi ad Ivano, ad Erec, a Cligès. Bisognava pur trovar novità, e il pubblico era ormai stanco dell'epopea eroica, e preferiva il romanzo d'avventure, così nell'Ellade come in Francia (1). Quanta sia la differenza per questo rispetto con l'Iliade non occorrono altre parole a dimostrarlo: di tale individualismo nell'Iliade non vi è alcun esempio: la sostanza del poema ivi è l'impresa nazionale, e ciascun personaggio agisce in nome di questa impresa.

Per altro, anche nell'Iliade, non tutti gli eroi stanno verso l'impresa comune negli stessi rapporti. Si riconosce infatti dalla critica che due elementi principali e differenti della leggenda hanno contribuito alla costituzione del poema, l'uno l'elemento propriamente Miceneo rappresentato da Agamennone (2), l'altro l'elemento Tessalo-Eolico, del quale il campione è Achille. Dico che il primo è senza dubbio anche il più antico,

(1) *Od.*, I, 351-52:

τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,
ἥτις ἀκουόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.

(2) Il Cauer (*Grundfr.*, pagg. 152-68) s'ingegna di dimostrare che Agamennone, Menelao, Nestore dovettero essere in origine eroi tessali, trapiantati poi dalla leggenda nel Peloponneso, quando crebbero le relazioni tra le coste della Jonia e questa regione della Grecia, e Argo acquistò preponderanza sulle altre città. Questo trasferimento sarebbe proprio un fenomeno inaudito. Che un popolo attribuisca a se stesso le gesta di altri popoli si può dare e si è dato; — il Pais crede che da questo procedimento abbia origine gran parte delle più antiche leggende romane; — ma che le trasporti da uno ad un altro che gli è ugualmente indifferente, senza che vi sia un buon appiglio per farlo, senza che vi sia una pianta su cui innestarle, questo è per me inconcepibile. Che si metta in dubbio la invasione dei Dori, non deve far meraviglia; ma che invece si regali al Peloponneso un'invasione spirituale,

perchè senza di esso la leggenda non avrebbe potuto nascere. Ad esso infatti appartiene il ratto di Elena, che è la causa dell'impresa, ad esso il patto giurato

---

dirò così, se non materiale, di Achei, mi pare passi la misura del probabile. E non è a dire che questi miti regalati al Peloponneso da poeti di regioni lontane e di linguaggio diverso sieno lì rimasti intristiti come piante in terreno non proprio: basti citare il mito di Atreo, per vedere se ha germogliato, anche indipendentemente dall' Iliade. A ciò si aggiunga che dell' antica potenza di Micene e di Tirinto abbiamo i documenti nelle rovine di quelle città, e che l'età di quelle rovine corrisponderebbe ai dati omerici tanto meglio, quanto l'elemento miceneo in essi contenuto si faccia risalire ad uno strato epico più antico. Si può anche notare che veramente Micene in Omero sta cedendo il posto ad Argo, come nella *Chanson* Aix cede a Laon, e che se Agamennone è re di Micene (*Il.*, II, 569-76; *Od.*, III, 304), parla però di tornare ad Argo (*Il.*, I, 29; IX, 143), forse per Argo intendendo la Grecia; ma ad Argo effettivamente, e non a Micene, ritorna nel dramma di Eschilo. La nuova città più potente confisca a proprio profitto la gloria dell' antica decaduta; e così Parigi poi alla sua volta cacciò di nido Laon. Ad ogni modo la precedenza di Micene turba l'ipotesi del salto dall'Argo tessalico a quello del Peloponneso. Vero è che il ROBERT (*Studien zur Ilias*, pag. 357) sostiene che Agamennone nell'Iliade primitiva è re non di Micene, ma di Argo (I, 30; IX, 22); ciò per altro non si fonda se non sul presupposto che quei tali brani facciano parte del più antico poema. Il fatto storico innanzi tutto è contrario all'ipotesi del Robert: che in un poema antichissimo, quando il ricordo di Micene era meno lontano, le si sostituisse già Argo, e che in rifacimenti più recenti si andasse a scovare questa già *ab antiquo* dimenticata Micene per rifare ad Argo la concorrenza, questo potremmo appena crederlo se avessimo dei documenti ineccepibili che lo provassero. Intanto, allo stato degli atti, il parere Agamennone re di Argo fino dal primo libro è piuttosto indizio che anche il primo libro, che molti vogliono più antico degli altri, è invece recente quanto gli altri. Piuttosto osserverei che Argo e non Micene appare non espressamente, ma implicitamente come la capitale di Agamennone non solo nei luoghi citati di sopra, ma anche in altri che secondo le teorie avversarie apparterrebbero a successivi rimaneggiamenti, come II, 108, 115, 348; IV, 171, e persino negli strati più tardi, come IX, 141 e 283; e che Micene invece è indicata come la capitale di Agamennone espressamente in II, 569; VII, 180; XI, 46; IX, 44; — dal che io deduco che Micene era un dato tradizionale che si metteva innanzi ogniqualvolta l'attenzione

dai Greci di difendere Menelao, che dà all'impresa carattere collettivo e nazionale: nè già Menelao è il duce supremo; non è lui che raccoglie amici per di-

del poeta vi fosse espressamente richiamata, come un titolo decorativo, fuori di ogni azione e di ogni passione, la città morta, mentre Argo (pur non dicendosi mai espressamente in alcun luogo Agamennone re di Argo) è la città viva, la città che simboleggia la Grecia, quella donde sarebbe stato doloroso il partire e dove volano i dolci pensieri del ritorno.

Molte altre ipotesi passo sotto silenzio, perchè a tener conto di tutte c'è da perdere la testa. Eppure in molte c'è qualche parte di buono. Ricorderò, perchè è recentissima, quella di Erich Bethe (*Homer und die Heldensage* in « Neue Jahrb. für das kl. Alt., Gesch. u. s. w. », a. IV, 1901, pagg. 657-75). Egli sostiene che la leggenda di Troia non può rappresentare gli sforzi degli Eoli per la conquista del paese, perchè questa avvenne troppo tardi; e che gli eroi Greci e Troiani hanno la loro originaria leggenda nella Grecia continentale, come si può argomentare da certi culti locali specie in Tessaglia e nel Peloponneso. Queste leggende sarebbero state trasportate a Lesbo, dove affluivano coloni dei varî paesi, e ivi si sarebbero fuse e sarebbero rinate a nuova vita. Io, senza affatto negare la possibilità di diverse origini e diversi motivi, osservo che l'unità che troviamo per questo rispetto nella Iliade non si spiega come una semplice aggregazione, ma ha tutti i caratteri della rielaborazione. Difficile anche parmi negare il fondamento dell'impresa nazionale, o la trasformazione in impresa nazionale di semplici lotte di vicinato. Nell'epopea francese la scena si trasporta bensì da un luogo ad un altro, ma l'impresa nazionale è il nucleo primitivo. Ad ogni modo questo è certo, che il poeta dell'Iliade conosce bene Troia e i suoi dintorni, e che perciò la composizione dell'Iliade attuale non si può farla risalire ad un tempo anteriore alla possibilità di questa conoscenza. Se anche (dato e non concesso) i canti primitivi si riferivano a leggende continentali, a trasformar questi in Iliade è più lungo il passo che dalla *Chanson* al *Furioso*, e l'Iliade vera sarebbe sempre stata composta in Eolia. Ciò che si ricava di sostanziale dallo studio del Bethe è una convenienza di più ad abbassare la data dei poemi omerici. — Sulle origini della leggenda iliaca veggasi pure Gruppe, *Griechische Mythologie* (1902), pag. 309 e sgg. e 612 e sgg., del quale ammiro la dottrina e l'acutezza, ma non posso accettare le conclusioni. Più probabili assai mi paiono quelle del Meyer, *Gesch. des Alt.* (1893), II, § 132 e *passim*. Si capisce poi come nei particolari, in questioni così dubbie, sia vano sperare trovar due autori che vadan d'accordo.

fendere un' ingiuria privata; il duce è Agamennone, il più potente re della Grecia, che perciò rappresenta la Grecia e che vendicherà l'offesa comune. Gli Argivi infatti combattono per la patria; l'impresa è tanto di Agamennone quanto loro; ce ne va del loro onore, e l'anima della nazione segue con ansia le loro vicende. Achille invece combatte per la gloria: egli non era stato tra i proci di Elena; non era vincolato perciò da nessun giuramento; non riconosceva la supremazia di Agamennone se non perchè questi era maggiore di lui per età e re più potente; non aveva, e lo dice aperto, alcuno speciale rancore contro i Trojani; non aveva avuto mai che fare nè che dire con loro; combatteva per Agamennone quasi come un paladino di Francia dei romanzi della decadenza epica combatterà, dandosi il caso, anche per questo o quel re di Pagania; – perciò è anche disposto a piantarlo, se egli l'offende; e se lo pianta, perderà bensì un' occasione di farsi onore, ma non ha da temere alcuna taccia: insomma egli è libero di sè, libero d'agire per conto proprio anche contro l'interesse comune e collettivo; e agisce infatti per motivi suoi propri ed esclusivamente personali, sia quando lascia il campo perchè gli è tolta Briseide, sia quando ritorna a combattere per vendicare l'amico morto. Egli ha una personalità sua propria e indipendente dall'ambiente, assai più che non abbia l'Orlando della *Chanson;* egli rappresenta uno stadio rispettivamente più avanzato nell'evoluzione della leggenda che non sia quello del poema francese, tanto avanzato che l'interesse comune passa in seconda linea, e il poema finisce, non con la presa di Troja, ma con la soddisfazione di Achille. — Osservisi ancora: nella *Chanson* è vivissimo il sentimento di patria e il sentimento religioso, e così del pari è vivissimo l'odio contro gli stranieri e gl' infedeli;

mentre all'estremo dell'evoluzione, nel *Furioso,* questo sentimento è più che altro una reminiscenza e una convenzione, che non giunge a turbare la limpida serenità del poema. Invece nell'Iliade ci troviamo a metà del cammino: l'amor patrio è ancora vivo, ma l'odio per i nemici è già sopito: Omero è equanime coi Trojani. Fu sentimento di giustizia? o piuttosto affievolimento d'interesse politico? La giustizia ha luogo soltanto quando la passione non soverchi; e il poeta vero non esprime ciò che a mente fredda è ragionevole, ma ciò che sente.

Ora se l'esperienza così evidente in tutto lo svolgimento dell'epopea francese, e quella, parziale sì, ma, in questa parte, evidentissima della stessa epopea greca devono contare per qualche cosa, non par dubbia la soluzione del quesito proposto. Achille, tipo eminentemente individuale, staccato dagli elementi essenziali del mito, non necessario alla soluzione ultima del dramma, deve essere stato introdotto nella leggenda più tardi, e l'elemento miceneo è il più antico senz'alcun dubbio. Con tutto ciò io do ragione a coloro che non sanno concepire il poema senza di Achille; e perciò dico che l'innesto dell'elemento Tessalico sul Miceneo, dell'interesse personale sul pubblico, fu veramente l'opera dell'autore del poema attuale, del nostro Omero, sia ch'egli fondesse insieme leggende diverse e di origini differenti, sia che parte inventasse e parte variasse i dati tradizionali per dare al tutto unità di concetto e d'intonazione.

Agamennone, ha ragione il Cauer (1), non offre sufficente materia per un poema epico vero e proprio. Ma questo avviene perchè egli è nello stesso caso di Carlo Magno nella epopea francese che ci è rimasta,

(1) Op. cit., pag. 145.

un avanzo, — un avanzo non ancora così consumato come il re Artù nei poemi di Brettagna, ma ormai senza più vita propria e senza rigoglio. Prima avrà vissuto egli pure come Carlo e come Artù nella leggenda o nella storia; adesso, almeno nelle colonie asiatiche, egli è scaduto, e basta appena ancora a dare l'ambiente agli eroi nuovi più cari ai popoli nuovi: della stessa cultura e potenza micenea è appena un'eco lontana (πολύχρυσος Μυκήνη). Questa sua vacuità ed indeterminatezza provano chiaramente che Omero non fece un lavoro di sovrapposizione, ma rifuse il tutto da capo. È bensì assurdo pertanto, per me come per il Cauer, il pensare che i libri II-VIII, dove Achille non entra, siano più antichi degli altri, ancorchè la materia loro possa, in tutto o in parte, esser più antica; dico solo che nella loro forma attuale, all'ingrosso, furono concepiti e composti contemporaneamente agli altri e non dopo gli altri.

Che Omero poi in realtà usasse delle leggende nel modo che ho descritto e in tal modo procedesse nel comporre, apparisce chiaro fino dal primo libro. Ricordiamo la norma stabilita più sopra, che le leggende germogliano rampolli simili a se stesse, e domandiamoci: qual'è la cagione della guerra di Troja? Il ratto di Elena. Qual'è la cagione dell'ira d'Achille? Il ratto di Briseide. Un amico in tutti e due i casi rapisce la donna a un amico: da ciò in tutti e due i casi ira, inimicizia, sciagura; e la soluzione in tutti e due i casi è il ricupero della donna e la soddisfazione dell'offesa. Quale dei due elementi sia anteriore di tempo, qui non abbiamo da congetturarlo, come per Circe e Calipso; lo sappiamo. Dunque Briseide è uno sdoppiamento di Elena. Ma il ratto di Elena nel poema è un presupposto nell'ombra: come sia avvenuto, in quali circostanze, con quali arti, non è

detto; è un presupposto cui si deve credere, ma che il poeta non cura di accreditare con l'arte sua. Il poeta invece bada alla propria creazione, come là a Calipso qui a Briseide: l'offesa è rappresentata qui nel modo più vivo, l'azione è descritta nei suoi particolari; ciò che passa nell'animo dell'eroe vilipeso è messo innanzi con la maggiore efficacia. Omero consumò quanto aveva per la creazione più recente (1) e poco gli restò per quella della primitiva leggenda, -- allo stesso modo che per la stessa ragione illuminò Achille con tutti i raggi dell'arte, trascurando Agamennone.

Ciò non ostante tra Elena e Briseide v'è una capitale differenza, quella differenza che conferma evidentemente la loro origine diversa. L'offesa fatta per Elena è offesa fatta al popolo greco; tutta la Grecia si commuove per essa, e si dispone a vendicarla; l'offesa

(1) Che Briseide come Criseide sieno nella leggenda creazioni più recenti, lo si può desumere anche dai loro nomi. Χρυσηΐς. Βρισηΐς, osserva il Wilamowitz (op. cit., pag. 409 e segg.), non erano in origine patronimici, e κούρη Βρισηΐς non vuol dire che la ragazza della città di Brisa, e così κούρη Χρυσηΐς quella da Crisa, come analogamente il sacerdote Crise è l'eponimo della città stessa. Se l'Iliade fa talora dell'una la figlia di Crise, dell'altra la figlia di Brise, è questo appena un primo passo che serve a dar loro una determinata personalità, in quanto le ragazze di Brisa o di Crisa eran certo molte, e la figlia di Brise o di Crise poteva anche esser senza sorelle. Ma perchè ancora tanto le figlie quanto i padri non hanno trovato un nome loro proprio? Credo appunto perchè questi personaggi non erano originariamente nella leggenda (cfr. E. Bethe, luogo citato), e non vi furono introdotti che dalla fantasia dell'autore dell'Iliade, o di qualche non lontano suo predecessore, il quale li battezzò, come solo poteva ragionevolmente, non con un nome arbitrario, ma con un appellativo tolto dall'ambiente a sè noto e dai presupposti del poema. Per l'ufficio che hanno non occorre una persona determinata, basta una ragazza qualunque di Brisa o di Crisa, e forse l'un nome suggerì l'altro per analogia di derivazione e di suono. Così Καλυψώ è pure un appellativo immaginario, derivato da καλύπτω, *nascondo;* Calipso infatti tenne nascosto Ulisse per sette anni.

fatta per Briseide non tocca che Achille; i suoi amici sono addolorati per questo accidente, ma nessuno prende apertamente le sue parti, neanche quando Achille li punge, dicendo che Agamennone può fare il prepotente, perchè ha che fare con della gente buona a nulla: l'individuo è ormai staccato dalla specie, e il poeta da sè non concepisce più quell'antica solidarietà. Il nuovo germoglio somiglia bensì alla pianta, ma è già degenere; la forma è simile, lo spirito è nuovo; — e questa diversità appunto è una caratteristica sicura che conferma la sua età più recente: all'eroe individuo appartiene il fatto individuale, e l'evento è concepito allo stesso modo e nello stesso spirito della persona.

64. Per tutte queste ragioni si esclude assolutamente la derivazione dell'Iliade da una presunta Achilleide; la si esclude anche perchè cotesta Achilleide primitiva, senza l'Iliade, non ha senso comune.

E per verità, Achille offeso da Agamennone chiede a Zeus, per mezzo della madre, vendetta: Zeus acconsente: egli farà sì che gli Achei privi dell'aiuto di Achille sieno sconfitti dai Trojani, affinchè Agamennone senta chi era colui ch'egli offese, e gli altri pure godano dei bei frutti di un simile capitano. La promessa di un Dio data con tanta solennità parrebbe dovesse avere subito effetto; ma non l'ha: invece di dar subito battaglia si propone un duello a patti tali che, se vengono mantenuti, la guerra sarà subito finita: poi la battaglia ha luogo davvero, ma è più favorevole agli Achei che ai Trojani; poi segue un altro duello, che è interrotto con qualche vantaggio del campione greco; poi finalmente nel l. VIII i Greci sono vinti; ma, prima che la sconfitta sia piena e decisiva, si va fino al libro XVI. Non occorre molto

acume per notare che questo procedere non è razionalmente conseguente; e se non è conseguente, sarà, pensarono, opera di buona critica scagionarne il poeta: — poichè il rimedio era facile (bastava infatti levar via quello che pareva di troppo), così l'ipotesi della primitiva Achilleide veniva spontanea. Veniva spontanea come la soluzione razionale e conseguente d'un tema di scuola, d'un cattivo tema di scuola.

Achille ricorre a Zeus, Zeus gli promette di dar la vittoria ai Trojani, ed ecco che gli Achei sono sconfitti: la cosa è liscia, ma tanto liscia che non vale la pena di contarla. Sappiamo già quali devono essere gli eventi, e perciò perdono ogni vita propria anche i caratteri dei personaggi: a rigore di logica, diventato l'uomo come uno strumento passivo nelle mani d'una volontà superiore, cessa del tutto il dramma umano. E non c'è più neanche l'interesse che può avere la storia; perocchè la narrazione storica non ci distrugge fin da principio la possibilità d'un risultato differente, e lascia l'attenzione sospesa tra la speranza e il timore. Che un filologo avvezzo ai procedimenti della logica concepisca un'Achilleide in tal guisa, può non far meraviglia; dico per altro che nell'anima di un poeta, nel quale il razionalismo non offenda i diritti del senso e della immaginativa, un concetto così povero e così debole non può nè nascere, nè trovar luogo.

Ma la logica e la ragione, che hanno inventato l'Achilleide a maggior glorificazione di Achille, distruggono poi la stessa loro opera. Se Achille chiede a Zeus che in sua assenza gli Achei sieno sconfitti, ciò, a ragionare, vuol dire che propriamente, per quello che valeva da sè solo, i Greci potevano anche passarsene, e che egli lo sapeva tanto bene, che ricorse alla protezione di uno più forte, — tanto più forte ch'era

impossibile resistergli, — perchè conducesse per deliberato proposito violentemente gli eventi a quel punto, dove avrebbero dovuto invece metter capo per naturale conseguenza della sua astensione. Razionalmente era molto più grande l'Ajace della leggenda posteriore, che avrebbe detto, si raccomandasse agli Dei l'uomo dappoco, quanto a sè confidare abbastanza nel proprio valore. A che pro contarci poi come la è andata? Sapevamcelo; e la critica, che ci salva del poema soltanto la esposizione di ciò che secondo ragione doveva succedere, ci salva appunto ciò che era inutile di raccontare. Oltre di ciò, ridotto il poema alla sola Achilleide, è ridotto insieme ad un meschino pettegolezzo per bizze personali. Sta bene che il poeta si proponga di cantare l'ira d'Achille, ma poichè la poesia doveva ancora riflettere i sentimenti della specie, intorno a questo centro il poeta della specie doveva raggruppare tutte le diverse forze e le diverse idealità del popolo greco, tutta la vita piena, tutto ciò che dava all'impresa il carattere di impresa nazionale. La sconfitta immediata degli Achei avrebbe posto la specie al di sotto dell'individuo, e per così dire in sua balìa; avrebbe avvilito la nazione a profitto dell'eroe; anzi, correggo, senza vantaggio dell'eroe, che, quanto a sè, non avrebbe avuto dell'insuccesso nè colpa nè merito: — saremmo a un tal punto di degenerazione epica, al quale non giunsero, nonchè Virgilio, che almeno pretesse a sua giustificazione un fato o una provvidenza fuori di discussione e di censura (1), ma neppure i poeti dell'ultima decadenza.

Quanto più ci addentriamo in questo esame, più ci

(1) L'inferiorità dell'Eneide in confronto dell'Iliade per questo rispetto, oltre che dal Cauer è riconosciuta anche dall'Heinze, op. cit., pagg. 293-94.

apparisce la mirabile sapienza della concezione dell'Iliade e la insipienza dell'Achilleide. La forza inevitabile del fato è uno degli sgomenti dell'anima greca, anche nel tempo del maggiore svolgimento della sua consapevolezza. L'umanità fu sempre travagliata da questo incubo, da questa antinomia insolubile per la ragione, come si possa conciliare la libertà dell'arbitrio con le leggi assolute che governano il mondo; e sotto nomi e accidenti diversi il problema è sempre lo stesso ora come allora. Tutta la tragedia greca è piena della lotta assidua contro questa fatalità, anzi si può dire che questo ne è il tema costante e preponderante: lo stesso è da dire dell'epopea. Ma a questa necessità assoluta, cui la ragione si acconcia, il sentimento umano si ribella e combatte per liberarsene, sia per liberarsi dal male materiale, come gli Achei dell'Iliade, sia per liberarsi dal male morale, come Edipo. La forza di questo sentimento è tanta da indurre la speranza e la fiducia nella liberazione, e da far quasi credere per qualche momento d'averla raggiunta. La ragione non ha ancora persuaso l'umanità della imprescindibile necessità che la accompagna, non l'ha ancora per disperazione fatta sicura: c'è ancora forza da resistere. Anche ad Edipo viene profetato da chi non erra, che avrebbe ucciso il proprio padre; eppure Edipo prende tutte le precauzioni per cansare questo fato, quasi che il fato potesse essere evitabile. Se non altro lo sforzo umano può ottenere o sperar di ottenere che il fato si differisca; e quando nell'Iliade, non ostante l'assenso di Zeus, i Greci resistono e riportano anzi ancora qualche successo contro i Trojani, lì si ha il maggior interesse e la maggior glorificazione della specie; come quando Edipo vuole purificare sè e la città dalla colpa di cui egli è reo inconsapevole, si manifesta tutto il valor morale dell'individuo.

L'arte del poeta pertanto non doveva consistere nel trarre difilato le conseguenze dal presupposto, nello sciogliere il tema per la più corta, come un quesito matematico, ma nell'attenuare il rigore delle illazioni, nello spiegare con qual sentimento doveano essere accettate quelle premesse ed entro quali limiti si dovevano intendere. Oggetto ed essenza della poesia non è infatti il destino, ma la lotta, esclusivamente la lotta: anzi l'esecuzione stessa del fato nell'Iliade sarebbe per noi priva di interesse, qualora l'effetto non succedesse diverso da quello per il quale l'intervento divino era stato invocato, qualora l'adempimento del voto d'Achille non tornasse a suo danno. Sia pur lotta vana, il valor morale dell'uomo sta nella resistenza: nel resistere è l'affermazione della sua personalità e del diritto alla sua parte nel mondo. Ignobile sarebbe la condizione degli Achei, se non sapessero resistere; essi invece, oltre a resistere, affermano coi fatti la propria superiorità. Molti eroi trojani (ciò non avviene dei Greci mai) vengono sottratti dalla battaglia e salvati per opera degli Dei: moralmente sono vinti, e se si salvano non è colpa dei Greci (1). Il fato non aveva dunque potuto oscurare la gloria dei Danai, e la sconfitta dopo queste premesse non può più attribuirsi a dappocaggine, ma a sventura. Se leviamo i libri III-VII, priviamo gli Achei del loro onore; nè il l. XI basta a redimerlo, poichè è a profitto specialmente di Agamennone, proprio di quello del cui onore meno c'importa.

Che se dalla convenienza per parte dell'uomo passiamo alla convenienza per parte della legge, giungeremo alle stesse conclusioni. Ogni concetto astratto in Omero si riveste di forma plastica. Atena che trat-

(1) In altro campo, ma con analogo sentimento, in XI, 750-52, gli Actorioni vengono sottratti dalle mani di Nestore per opera di Zeus.

tiene il Pelide, abbiamo veduto, è la coscienza del dovere che in lui si risveglia: così Zeus che assente a Teti di onorare Achille, non è che la forza della giustizia che darà ragione all'eroe. L'intervento di Zeus pertanto non è uno spediente meccanico ed esteriore all'azione, la quale così verrebbe a svolgersi non per forza sua propria, ma perchè altri la muove: la sconfitta degli Achei non è effetto dell'arbitrio d'un prepotente, ma è la conseguenza naturale e morale della condizione di fatto in cui Agamennone si è posto. L'intervento di Zeus gloriosissimo e massimo imprime nell'azione un carattere di alta moralità. Gli Achei hanno bisogno d'Achille, non per un disgraziato accidente che abbia loro fatto perdere i capi migliori e li costringa a trovar buono il suo soccorso; ne hanno bisogno perchè così è giusto che sia, perchè così deve essere; Zeus vindice della giustizia vuole che sia così. L'azione infatti si svolge naturalmente, come doveva, e Zeus non usa violenza alcuna, al contrario di ciò che fanno Ares e Atena: egli anzi personalmente, IV, 14 e sgg., è tutto disposto a far conchiudere la pace; egli vieta agli Dei di prender parte alla guerra; e la sconfitta pertanto non è dovuta a soperchieria: la soperchieria invece dalla sconfitta viene impedita e punita: è la giustizia che riprende il suo corso. Nè si può dire che Zeus muti parere, se talora mostra compassione del genere umano e pare propenso a salvarlo: questa non è che una figura, come quando noi immaginiamo in lotta la giustizia e la misericordia di Dio, e parliamo del sopravvento che l'una piglia sull'altra. Così spogliato della forma plastica il cenno di Zeus rappresenta un concetto morale quale anche noi penseremmo, e la necessità che ne deriva è una necessità essenzialmente morale.

X.

Proposizione VIII. — *Molte volte il poeta si pone nel punto di vista del lettore, anzichè in quello dei suoi personaggi, o si sostituisce tacitamente a loro.*

Proposizione IX. — *Quando la preparazione psicologica è sufficente per indurre a credere, nulla importa se i mezzi materiali che determinano la credenza sieno per se stessi manchevoli.*

Proposizione X. — *Il concetto logicamente e cronologicamente posteriore influisce sui concetti logicamente e cronologicamente precedenti associandosi ad essi nella mente del poeta che ha concepito il tutto.*

Proposizione XI. — *La verità storica deve essere limitata dalla verità artistica.*

65. L'abitudine dell'analisi ci può qualche volta dar l'illusione che a ciascun fenomeno del mondo morale corrisponda una data legge, conosciuta la quale esso sia esaurito per la nostra conoscenza, quasichè in natura esistessero fenomeni indipendenti gli uni dagli altri. Di quanto questa illusione sia falsa abbiamo una prova in quei molti fatti che abbiamo esaminati fin qui per altri propositi e che verrebbero pure in acconcio a provare anche la verità di nuovi enunciati.

E per fermo, delle leggi che si riassumono nelle quattro proposizioni qui formulate si può dire che le prove fondamentali sono state già anticipate in gran parte nei capitoli precedenti, e che esse sono in sostanza i risultati e le conseguenze delle norme ivi riconosciute; ma a considerarle ora in se stesse si potrà vedere come l'applicabilità loro si estenda più largamente assai dei casi esaminati, si potrà dimostrare come le deduzioni tratte da quei casi non siano contingenze di condizioni specialissime, ma corrispondano veramente a principî universali.

Si è fatto un gran discorrere tra i critici sopra quei libri dell'Odissea dove Ulisse racconta ad Alcinoo le proprie avventure, ed il Kirchhoff (1) ritenne che i libri X e XII originariamente fossero esposti in terza persona, anzi che in prima, il Rothe poi (2) che, oltre di questi, fosse in terza persona anche il libro IX. Perchè? Perchè il poeta si dimentica qualche volta che è Ulisse che parla, e gli fa raccontare anche delle cose, che certamente egli non poteva sapere. Così, nel l. X, 210 e sgg., i compagni d'Ulisse vanno senza di lui a esplorare il paese di Circe, e trovano molte belve, le quali non si avventano già contro di loro, ma li blandiscono dimenando la coda, come fanno i cani col padrone: se egli non c'era, come potea saper ciò? Così ivi, vv. 275 e sgg., Ulisse racconta d'aver incontrato Ermete in figura d'un giovanotto di primo pelo: se Ermete si era dunque trasfigurato, come potè Ulisse conoscerlo? Non c'è che dire: il ragionamento, come ragionamento, non fa una grinza; e se il critico si li-

(1) Op. cit., pag. 310.

(2) *Die Bedeutung der Wiederholungen für die hom. Frage* (1890), citato da Cauer, op. cit., pag. 293; poi in *Die Bed. d. Widersprüche für die hom. Fr.* (1894) mostrò di ricredersi (Cauer, *ibid.*, pag. 276).

mitasse a conchiudere che quanto a sè consiglierebbe i futuri poeti a guardarsi da simili distrazioni, non avrebbe forse tutto il torto. Invece pare strano che sopra d'una irrazionalità che nei poeti primitivi, e non solo nei primitivi, è tanto frequente quanto varia di forme, si sien volute fabbricare delle ipotesi e tirare delle conseguenze razionali.

Il Wilamowitz infatti ha mostrato la vanità di molte obiezioni di questo genere, facendo notare le differenti esigenze dell'estetica antica in confronto della moderna. Perchè le belve di Circe fossero mansuete, Ulisse lo seppe più tardi dall'esperienza; che quel giovane fosse Ermete, si può immaginare, gliel'avrà poi detto Circe; e così del pari avrà saputo dai compagni stessi i discorsi ch'essi avevano fatto quando sciolsero l'otre dei venti, mentr'egli dormiva, X, 37 e sgg. Sarebbe stato infatti un procedere abbastanza insulso, se volta per volta, rinunciando all'idea piena acquistata dalla esperienza, avesse rappresentato all'uditore delle immagini oscure ed ambigue, per procedere poi a integrarle secondo ciò che avvenne successivamente. — La spiegazione del Wilamowitz però si aggira sempre nel campo chiuso del razionalismo, tant'è vero che, dove nessuno di questi sottintesi pare possa aver luogo, egli pure si schiera dalla parte della critica negativa. E questo caso si dà a proposito dei buoi del Sole. Ulisse infatti racconta anche il dialogo tra Zeus ed il Sole, quando deliberarono la punizione dei suoi compagni, XII, 377 e sgg., e soggiunge che ciò gli fu riferito da Calipso, a cui l'aveva raccontato Ermete, vv. 389-90: siccome per altro dal libro quinto, vv. 88, 100 e sgg., apparisce che Ermete non era mai stato prima d'allora alla casa di Calipso, e allora egli nulla le accenna di cotesta avventura, è evidente che la spiegazione data non regge; nè d'altra parte, tolta

questa, si saprebbe più immaginare come quel dialogo potesse esser venuto a cognizione di Ulisse. Consente perciò anche il Wilamowitz nell'ipotesi che questa avventura dei buoi del Sole sia stata non traslatata, ma derivata da un esemplare poetico dove sarebbe stata narrata in terza persona (1); e lo stesso ammette essere avvenuto per la narrazione di Eumeo in XV, 403 e segg., perchè egli pure racconta delle cose che non poteva sapere (2). — D'accordo che i vv. 389-90 del l. XII sulle presunte informazioni date da Ermete a Calipso non sieno conciliabili col libro V, e perciò si debbano ritenere la trovata di un antico pedante (3), alla cui mente ristretta si paravano innanzi le stesse difficoltà che furono scoperte dal razionalismo moderno; d'accordo in massima che, se l'autore dell'Odissea non cavò tutto dalla propria fantasia, il che assolutamente non è credibile, deve aver avuto innanzi a sè una fioritura di leggende e di canti, i quali naturalmente saranno stati in terza persona; d'accordo pure che in questi apologhi sia stato facile al poeta l'usu-

(1) Op. cit., pag. 127. Cfr. Kirchhoff, op. cit., pag. 292 e segg.

(2) Op. cit., pagg. 96-97.

(3) Cauer, *Grundfr.*, pag. 295. Il Cauer molto a proposito riferisce un passo dei Nibelungi, che è fratel gemello di questi. Bloedel si lascia persuadere da Crimilda a cominciare la contesa nella sala di Attila, e il premio promesso eran le nozze con la vedova di Nudung. Bloedel però resta ucciso da Dankwart, il quale nell'ucciderlo dice: « Questo sia il dono di nozze per la sposa di Nudung! ». Come sapeva egli della promessa di Crimilda? L'aveva saputa da un Unno, dicono due versi, che però non si trovano in tutti i codici. E quest'Unno alla sua volta come l'aveva saputa? si può tornare a domandare. E se Dankwart sapeva ciò, com'è che prima vien colto da Bloedel alla sprovvista? Quei versi sono l'aggiunta d'un pedante, e la sola spiegazione vera si è che le parole messe in bocca a Dankwart sono una riflessione diretta del poeta, il quale pensò solamente a ciò che allora conveniva dire, non a ciò che all'interlocutore, per dirlo, era necessario di sapere.

fruire di canti antecedenti, poichè un racconto in bocca di un personaggio si inserisce facilmente in qualunque momento dell'azione (1) senza bisogno d'ulteriore adattamento; — non posso però essere d'accordo nel giudicare questo caso speciale, come neppure quello d'Eumeo, diversamente da tutti gli altri.

Il poeta antico, nel mettere un racconto in bocca d'un personaggio invece d'esporlo da sè direttamente, oltre la comodità dell'adattamento, oltre l'avvicinare il passato e innestarlo nel presente, trae da questa trovata anche degli altri vantaggi, e sopra tutto di rappresentare più direttamente il dramma interno, ciò che passava nell'animo di colui che fu già attore ed ora è narratore: era il primo passo verso un'analisi psicologica, che all'arte oggettiva e plastica dei poeti primitivi forse pareva più arbitraria e più irrazionale che non pajano a noi molte delle loro inconseguenze. Ma la riflessione non era però ancora tanto proceduta da saper tenere sempre presente che, quanto alla conoscenza dei fatti che si narrano, altri sono i presupposti che valgono per il poeta, altri quelli che valgono per il personaggio introdotto a narrare. Il poeta infatti, a dir vero, immaginiamo che tante belle notizie le abbia avute dalla Musa, e il personaggio no; ma il presupposto della Musa, come abbiamo veduto avvenire per tutti i presupposti che escono dalla schiera degli avvenimenti ordinari, non cambia sostanzialmente le condizioni di fatto. L'intervento divino della Musa, come tante altre volte quello degli altri Dei, non è che apparente: esso è, qui più che mai, la spiegazione plastica d'un fatto psichico; — e quando

(1) Nell'Odissea questi racconti sono introdotti sempre nei momenti di sosta dell'azione; nell'Iliade invece anche quando non c'è tempo da perdere e sul campo di battaglia.

riduciamo la cosa in questi termini, non si vede più come vi debba essere una sostanziale differenza tra ciò che si presuppone per il poeta e ciò che si presuppone per il personaggio, quando questi nel momento attuale non sia attore del dramma, ma semplice narratore. Virgilio era pure un poeta riflessivo se altri mai, e quando introduce Enea nel libro secondo a narrare la presa di Troja (e certo questo libro non fu tradotto dalla terza persona in seconda), mette ogni cura per far parere che egli narri de visu e di sua propria diretta esperienza; eppure se analizzassimo per filo e per segno tutto il lungo racconto alla stregua di questa critica lo troveremmo pieno di mende (1), o, per iscagionarlo di un guajo, dovremmo forse riconoscere in esso qualche altra assurdità (posto che assurdità sia), quella per esempio di fare Enea testimonio di troppe cose. Poniamo che del segnale dato dalla nave ammiraglia dei Greci, v. 256, e delle altre particolarità del cavallo e dei suoi inquilini abbia avuto più tardi notizia da altri; ma se egli stesso vide Pirro uccidere Priamo, vv. 559 e sgg., se era tanto vicino da poter udire distintamente tutto il discorso del vecchio e la risposta dell'altro, perchè non è corso in sua difesa? O passeggiava ancora sui tetti come al v. 458? (2) Badisi bene che io non censuro Virgilio, in questo luogo anzi lo ammiro senza riserve; dico che non si ha da richiedere nè da Virgilio, nè da Omero, nè da chi che sia l'impossibile o l'inutile, e che l'arte non è da confondere con la logica. Ma procediamo.

Ed analizziamo la narrazione d'Eumeo. Egli racconta che da fanciullo fu rapito da certi mercatanti Fenici,

(1) Cfr. Heinze, op. cit., pag. 22 e segg. e *passim*.
(2) Id., *ibid.*, pagg. 40-41.

che subornarono una schiava di suo padre. La narrazione per se stessa in sostanza non ha nulla d'inverisimile anche in bocca d'Eumeo: ciò che è inverisimile e razionalmente impossibile comincia solo ove si riportano le parole che pronunciarono i mercatanti e la donna, quando combinarono l'inganno: queste Eumeo non potè averle sentite. La questione pertanto si riduce in questi termini: se Eumeo avesse narrato che in casa sua v'era una serva Fenicia da Sidone, che essa se la intese bene con uno dei mercatanti, che questi le propose di ricondurla seco in patria e glielo promise con giuramento, che convennero di mantenere il segreto, di rapire il fanciullo, ecc., — se la cosa fosse narrata così, non ci sarebbe che ridire; Eumeo questo, se non l'avrà poi saputo, poteva facilmente argomentarlo. C'è da ridire solo perchè, invece di narrare, si rappresenta, perchè i discorsi sono riferiti direttamente, XV, 425 e segg.: " Da Sidone abbondante di bronzo mi vanto essere, e sono figlia di Aribante copiosamente ricco, ma mi rapirono i Tafi predatori, ecc. ecc. ". È dunque questione di forma, non di sostanza. Ora se il poeta ha diritto di introdurre un personaggio a parlare direttamente, perchè questo diritto non lo deve avere anche un narratore qualunque? Non si tratta di atti notarili, in cui la forma è essenziale, perchè da essa si desume la sostanza; ma per lo contrario di concetti e di immagini, in cui la forma è una mera esteriorità. Vedremo in un altro capitolo come talora sieno rivestiti di parole dal poeta anche pensieri che, a considerare razionalmente, non devono essere stati espressi, drammi psicologici che si svolsero solo nell'interno della coscienza. Vediamo attualmente che il romanziere moderno sa ogni più piccolo pensiero e ogni più impercettibile sentimento che passa nell'anima dei suoi personaggi. Perchè non si

potrà dunque ammettere una simile licenza anche qui? Perchè si concederà a Femio e a Demodoco senza restrizione ciò che ad Ulisse e ad Eumeo non si permette neanche in via eccezionale e per distrazione? E poi, quando il narratore sapeva bene o si immaginava come la cosa in sostanza era passata, perchè doveva egli rinunciare a rappresentarla nella maniera più efficace? Egli non sentì certo le parole che furono dette, ma facilmente se le finge: o doveva forse premettere una dichiarazione, come fa Tucidide per le orazioni che introduce nella sua storia, e dire che se le parole non furono precisamente queste, questo almeno doveva essere il senso? — Nell'*Agamennone* di Eschilo Clitennestra racconta come venne l'annunzio della presa di Troja, per mezzo di segni telegrafici tramandati da un monte all'altro: ora essa descrive le particolarità dei singoli falò; sa che sul monte Messapo fu acceso un mucchio di vecchia erica, vv. 306-7, che sul Citerone fu fatta una vampata maggiore delle altre, ecc. Come sa tutto ciò? È dunque l'*Agamennone* interpolato? — E se queste considerazioni hanno qualche peso, che cosa più resta per argomentare che il discorso di Eumeo dovesse essere originariamente in terza persona? Anche il dialogo del Sole (quando si tolgano quelli sciocchi versi 389-90, anzichè la narrazione fedele e razionale d'un fatto, può essere inteso come la rappresentazione plastica d'una idea: nella fantasia commossa di Ulisse, come in quella d'Eumeo, ciò che era solo una probabile ipotesi acquista la certezza della realtà, l'immagine si delinea chiaramente, e perciò si introducono senz'altro i personaggi a parlare.

Allo stesso modo l'Ariosto, quando nel quinto canto del *Furioso* introduce Dalinda a narrare l'episodio di Ginevra, non solo fa ch'essa esponga i fatti, ma anche le parole che passarono tra Ariodante e Polinesso

(st. 27-32, 35-42), e tra Ariodante e Lurcanio (st. 45-46, 53-54), che essa certamente non udì, e delle quali verisimilmente le prime e certamente le seconde non le potevano esser state riferite. E allora? Oh pedanteria, pedanteria, quanto è infinita la tua sciocchezza!

Ora tutte queste concessioni e giustificazioni per singoli casi e singole categorie sono di loro natura così elastiche, e di grado in grado vanno così lontano, che il fermarsi e dir basta, perchè una volta la spiegazione non pare di poter trovarla, si chiarisce per una fisima. Gli esploratori d'Ulisse nel paese dei Lestrigoni incontrano la figlia d'Antifate, la quale scendeva alla fonte Artacia, X, 107-8, dove i cittadini solevano andare a prender acqua. Ora come seppe Ulisse il nome di questa fontana? Dai due superstiti sfuggiti alla strage? Non è naturale pensare che gli esploratori abbiano avuto il buon tempo d'informarsi così minutamente di cose che per loro non importavano nulla: oltre di ciò la fonte e il suo nome vengono ricordati con l'aria di indicar cose note, tant'è vero che il paese dei Lestrigoni si volle identificare con una località presso Cizico, dove era effettivamente una fonte di questo nome (1). L'ipotesi dunque dell'informazione degli esploratori è appena possibile, ma non probabile: crederemo allora che sia veramente Ulisse che parla a proposito, o non piuttosto il poeta? — E quando Enea presso Virgilio (*Aen.*, II, 225-27) dei serpenti che avevano fatto strazio di Laocoonte ci dice:

At gemini lapsu delubra ad summa dracones
Diffugiunt saevaeque petunt Tritonidis arcem
Sub pedibusque Deae clypeique sub orbe teguntur, —

(1) Cfr. Niese, op. cit., pagg. 223-24; Kirchhoff, op. cit., pagine 288-89.

dovremo credere che l'eroe sia proprio corso loro dietro fin sull'acropoli per vedere dove andavano a finire?

Che in tali condizioni d'intelletto e di sentimento il poeta si dimentichi dell'attore e vi sostituisca se stesso, senza accorgersene, e senza che alla prima se ne accorga neppure chi legge, è un fatto spiegabilissimo e naturalissimo. Raro è, e non è certo bello, che la sostituzione giunga al punto da manifestarsi direttamente nella forma stessa dell'espressione; ma anche questo caso si dà. Nella prima parte del *Cligés* Alessandro fa un lungo soliloquio che va dal v. 625 al v. 872: ora il poeta tutto intento alle sue inesauribili leziosaggini, non solo quanto alla sostanza delle cose che gli fa dire si dimentica che è Alessandro che parla, ma ad un bel punto lo fa rivolgersi direttamente al lettore, vv. 770-77:

> Or vos reparlerai del dart...
> Et si metrai tot mon travail
> A dire ce que moi an sanble (1).

Una mera sbadataggine occasionale è invece per esempio quella della *Gerus. liber.*, XVI, 58, dove Armida strapazza Rinaldo:

> Odi come consiglia! odi il pudico
> Senocrate, d'amor come ragiona!

Cosa ne dovea sapere questa pettegola di Senocrate? Anche qui è il poeta che si sostituisce al personaggio, e nel Tasso poeta ragionatore può essere semplicemente una svista: egli poteva infatti evitare questa immagine senza perderci nulla, come anche l'Ariosto poteva evitare, se gli fosse parso utile, di far citare a

(1) Or vi riparlerò del dardo... e ci porrò tutto l'impegno per dire ciò che me ne pare. Cfr. G. Paris, « Journal des Savants », juillet 1902, pag. 353.

Medoro il teban Creonte (1). Ma se le ombre di Dante dovessero evitare tutto ciò che non conviene loro nè al luogo ove sono, tali e tante sarebbero state le pastoje, che il poeta non si sarebbe potuto più muovere.

> O madre sua veramente Giovanna!
> Se interpretata val come si dice,

dice S. Bonaventura, *Par.*, XII, 80-81, a proposito di S. Domenico; e si potrebbe meravigliarsi che nel Paradiso, dove si sa tutto, si avesse da confessare il dubbio su di una etimologia: ma sarebbe meraviglia sciocca.

> Così parlar conviensi al vostro ingegno,

si potrebbe rimbeccare con Dante stesso, e parlando altrimenti non ci intenderemmo.

Or bene, nei poeti più ingenui questo fenomeno lo si può studiare fino dai primi elementi del concepire. Abbiamo notato di sopra come un concetto, che dovrebbe essere espresso in una proposizione subordinata, in Omero spesso si esprime con una proposizione principale; e non è che un esempio di questa specie là dove Eumeo narra a Penelope, *Od.*, XVII, 525-27, che il mendico " assicura aver sentito parlare di Ulisse vivo..... e (Ulisse) *porta* molte ricchezze a casa ". Se qui Ulisse, che era l'oggetto del discorso, diventa improvvisamente il soggetto, questo in piccolo è lo stesso caso dell'altro più grande, dove dalla narrazione si passa alla rappresentazione; l'immagine si stacca dal fondo e si avanza sul primo piano; il discorso indiretto diventa diretto, ciò ch' era ipotetico diventa reale: se

(1) *O. F.*, XIX, st. 12, Medoro parla a Zerbino:

> E se pur pascer vuoi fiere ed augelli,
> Chè 'n te il furor sia del teban Creonte,
> Fa lor convito de' miei membri, e quelli
> Seppellir lascia del figliuol d'Almonte.

il poeta si può dimenticare che quel tal concetto è subordinato ad un altro, può con lo stesso diritto dimenticarsi che narra per bocca altrui. La sua mente non è fissa su questo punto; i suoi rapporti coi personaggi che mette in scena sono puramente immaginari e transitorî; solo il rapporto con l'uditore è per il poeta reale e perenne: perciò non deve far meraviglia se a questo egli bada più che alla logica della sua favola.

66. Di questo fenomeno, sotto le più varie forme, troviamo esempi a ogni passo. Nel l. X dell'Iliade, al v. 314, un certo Dolone figlio di Eumede, che il poeta presenta ora per la prima volta all'uditorio, si offre di andare a esplorare il campo greco. Còlto e arrestato da Ulisse e Diomede, com'egli invano implora misericordia, ha da Diomede questa risposta, vv. 447 e segg.:

Da che ti spinse in poter nostro il fato,
Dolon, di scampo non aver lusinga,
Benchè tu n'abbia rivelato il vero.

Donde sa Diomede il nome di Dolone? Se non lo sa Diomede, lo sa il lettore. — Identico è il caso di Patroclo nel l. XVI. Patroclo è vestito delle armi di Achille, e per Achille lo prendono i Trojani (1): quan-

---

(1) Ciò che dice il Robert (*Studien zur Ilias*, pag. 94) contro questa interpretazione comune, impugnando che, appunto per questa contraddizione posteriore, dai vv. 281-82:

ἐλπόμενοι παρὰ ναῦφι ποδώκεα Πηλεΐωνα
μηνιθμὸν μὲν ἀπορρῖψαι, φιλότητα δ' ἑλέσθαι,

si debba intendere che i Troiani presero Patroclo per Achille, mi pare sofistico. Se teniamo che Patroclo era vestito delle armi del Pelide, se appunto per incuter maggior timore ai nemici le aveva vestite, perchè e da qual contrassegno avrebbero i Trojani potuto capire che quel guerriero non era Achille, ma Patroclo? Lo spediente del Robert anticipa la difficoltà, ma non la risolve; nè

d'ecco che al v. 543 Glauco chiama al soccorso Ettore dicendogli che Patroclo aveva ucciso Sarpedone. Chi gliel' ha detto che non era Achille? Ora poniamo invece che, serbando la consentaneità, il poeta avesse fatto parlar Glauco ragionevolmente e gli avesse fatto dire che Sarpedone era stato ucciso da Achille, e ciascun vede quanto questo equivoco sarebbe stato ormai fuori di luogo. L'inganno sul principio era buono per determinare la fuga dei Trojani; ma a lungo andare l'errore avrebbe scemato la gloria di Patroclo e non avrebbe giovato a quella d'Achille. Perciò anche qui come altrove, tacitamente e senza che il lettore ne sia espressamente avvertito, quel primo dato si abbandona: Patroclo è Patroclo, e come tale è conosciuto in tutto il resto del libro (cfr. vv. 724, 830, ecc.).

Ancora, Diomede nel l. VI dell'Iliade, v. 123, non conosce Glauco, e Glauco invece conosce Diomede: perchè? potrebbero domandare coloro che hanno del tempo da perdere in tali questioni. Perchè Diomede, si può rispondere, il lettore l'ha conosciuto nei canti precedenti, e Glauco comincia a entrar qui nell'azione: se anche prima avessero dovuto conoscersi, non è affar nostro cercare. — E a proposito di Diomede, nel canto XXVI dell'Inferno, Virgilio conosce che nella fiamma cornuta sono chiusi Diomede ed Ulisse, e ciò sta bene; ma parla a loro immaginando senz'altro d'essere da loro conosciuto, vv. 79-83:

O voi, che siete due dentro ad un foco,
S'io meritai di voi mentre ch'io vissi,
S'io meritai di voi assai o poco,
Quando nel mondo gli alti versi scrissi, ecc.

---

giova al Robert cancellare i vv. 40-42, quando tiene il v. 64, ove si potrebbe sempre domandare per qual ragione Achille offre a Patroclo le proprie armi, qualora questi non le vesta. Veggasi il mio studio *Le armi nell'Iliade* in « Atti della R. Accad. delle Scienze di Torino », XXXVII (1902).

S'io meritai? La scusi, potevano rispondere, ci dica il suo riverito nome, e solo allora Le potremo dire se Ella ha meritato. Alti versi infatti di Ulisse e Diomede prima di Virgilio ne avea scritti Omero (1); dunque l'aver scritto alti versi non era contrassegno sufficente per farsi conoscere. Ma anche qui torna la solita ragione: il lettore sa che chi parla è Virgilio, e perciò non si accorge se chi ascolta non lo può sapere; — e tant'è vero che non se ne accorge, che non ricordo d'aver mai veduto notata questa difficoltà.

Torniamo ad Omero. Nel l. VIII, 182 e segg., Ettore parlando ai Trojani minaccia di ardere le navi e uccidere intorno ad esse gli Achei, e nel l. XIV, 47, Agamennone ricorda questa minaccia. Come la sapeva? La sappiamo noi, e ciò basta.

Nel l. III Ettore per incarico di Paride propone ai Greci di risolvere la questione con un duello, e si conviene di mandare a chiamare Priamo, affinchè con l'autorità sua confermi il patto che si sta per stringere. Il messo gli porta l'invito, v. 250; ma già prima i vecchi che sedevano sulla torre con Priamo, v. 159, parlano come se sapessero della proposta; accennano infatti alla possibilità della restituzione di Elena. Ebbene, se i vecchi non sono ancora informati del fatto, il lettore è informato lui. Egli l'ha sentito raccontare dal poeta; poi lo ha sentito annunciare da Iride ad Elena; Iride ha parlato ad Elena in sembianza della cognata Laodice; ciò dà l'impressione che la voce fosse già corsa; e quando l'animo del lettore è così preparato, egli non si meraviglia più se anche i personaggi parlino secondo il suo sentimento. Egli sa come e

(1) Dante sapeva benissimo che Omero aveva cantato d'Ulisse; infatti nella *V. N.*, 25, cita giustamente come d'Omero il verso dell'*A. P.* d'Orazio: *Dic mihi, Musa, virum*.

perchè i due eserciti sono fermi l'uno di fronte all'altro e si guardano senza sospetto: questa disposizione dell'uditore si comunica, per così dire, agli stessi attori del dramma; e perciò anche i vecchi della torre non si meravigliano di questa novità; e quando Priamo viene invitato ad andare, per la stessa ragione la sua sorpresa non è molta: questo era un sentimento per il lettore di già esaurito.

Similmente, nel l. XIII dell' Odissea, Atena dà ad Ulisse solo un'informazione breve e incompiuta di ciò che avviene in casa sua, vv. 375-81. Ne indurremo col Wilamowitz (1) che questi versi malamente soppiantarono un'originaria narrazione più lunga? No, se è vero il principio che ho posto. Ne fosse stato Ulisse informato sufficentemente o no da Tiresia, il lettore sa benissimo come stavano le cose, e anche un accenno manchevole basta a rappresentargli l' idea tutta intera: egli non si accorge di alcun difetto; anzi intollerabile sarebbe stata per lui una narrazione diffusa. Nè ciò che segue esclude affatto che Ulisse ne avesse un'anteriore informazione. Egli pensava a vendicarsi dei proci già prima che Atena lo avvertisse delle insidie, v. 373, e alla Dea, che lo premunisce contro il pericolo più che non avessero fatto le parole di Tiresia, risponde a tono, vv. 383-85: " Ahimè, veramente io stavo per perire in casa mia della stessa triste sorte d'Agamennone, se tu, o Dea, non mi avessi detto ogni cosa a proposito ". Ciò che potesse mancare per essere ogni cosa a proposito (κατὰ μοῖραν ἕκαστα), il lettore lo supplisce dalle impressioni che ha già dei fatti stessi; ciò che v'è di più, nel ripetersi cosa ad Ulisse già nota per la profezia di Tiresia, anzi da lui stesso raccontata ai Feaci ventiquattr'ore prima, è

(1) Op. cit., pag. 107.

giustificato dal dovere il poeta antico rappresentare all'uditore immagini volta per volta chiare ed evidenti, senza fidarsi di reminiscenze forse labili: infatti la profezia di Tiresia era stata esposta in un'audizione passata, e l'immagine attuale male si sarebbe potuta integrare con quella d'allora.

Viceversa nel l. VII dell'Odissea, vv. 201-6, Alcinoo dice ai Feaci che l'ospite potrebbe anche essere un Dio, quantunque questa sarebbe una novità, " perocchè fino ad ora sempre gli Dei ci appariscono manifesti, quando immoliamo le inclite ecatombi, e banchettano presso di noi sedendo dove sediamo noi. E se anche un solo viandante li incontra, non si nascondono punto, perchè noi abitiamo vicino a loro, come i Ciclopi e la silvestre razza dei giganti „. — Queste cose i Feaci se le sapevano, e non c'era perciò bisogno che Alcinoo le contasse loro; ma viceversa c'era bisogno di contarle, perchè non le sapeva il lettore.

Nè queste sono particolarità proprie d'Omero.

Così in Dante l'esempio che ho citato di sopra della conoscenza di Virgilio da parte di Diomede ed Ulisse non è nè solo, nè raro. Si può domandare: com'è che Virgilio conosce Farinata, *Inf.,* X, 32? Come conosce per gente degna di rispetto i tre sodomiti fiorentini, XVI, 16-18? — La via dell'Inferno, ce lo dice egli stesso, la sapeva già, perchè v'era stato altra volta, e non si confonde che là dove dopo d'allora era avvenuto un guasto nella strada, *Inf.,* XII, 34-45, XXIII, 135-41; quella del Purgatorio non la sa, e perciò gli conviene domandarla. Come la strada, è anche facilmente spiegabile che Virgilio conosca le ombre degli antichi morti prima di lui, ma come e perchè conosce i contemporanei di Dante? Evidentemente non per altro privilegio, che perchè egli è la guida, e nel concetto dei lettori la guida si prende perchè spieghi al fore-

stiero tutto ciò che ha attinenza con le cose che vede e le persone che incontra. Sotto questo punto di vista una tal conoscenza da parte di Virgilio non rivestirebbe alcun carattere d'irrazionalità: poichè Beatrice gli ottenne il privilegio di uscire dal suo cerchio e passare attraverso all'Inferno ed al Purgatorio, può benissimo presupporsi l'abbia anche fornito di quelle cognizioni di fatto che giovavano al raggiungimento del suo fine. Ma se eliminiamo un'irrazionalità, cadiamo in una inconseguenza. Virgilio non conosce tutti i dannati con cui i poeti si incontrano. Griffolino e Capocchio non li conosce; volgendosi infatti ad uno di loro, gli dice, *Inf.*, XXIX, 88-92:

> Dinne se alcun latino è tra costoro,
> Che son quinci entro, se l'unghia ti basti
> Eternalmente a cotesto lavoro.
> Latin sem noi, che tu vedi sì guasti
> Qui ambedue, rispose l'un piangendo.

Non solo dunque non li aveva conosciuti individualmente, ma nemmeno s'era accorto che erano italiani. E perchè aveva dunque conosciuto Farinata, e questi no? Sono due diversi punti di prospettiva, che muovono da due diversi punti di vista. Farinata, Guido Guerra, il Tegghiajo, il Rusticucci erano persone gloriose e meritevoli di essere a tutti note. Griffolino e Capocchio erano due malfattori volgari e degni di obblio più che di fama: questa predisposizione psicologica del lettore rende naturale ai suoi occhi la conoscenza rispettivamente e l'ignoranza di Virgilio (1).

---

(1) Si potrebbero, a ragionare a filo di logica, fare anche altre domande sottili. Com'è che viene in mente a Dante, quando trova Virgilio, di domandargli, *Inf.*, I, 66:

> Qual che tu sii, od *ombra*, od uomo certo?

Forse vi contribuì la reminiscenza di *Aen.*, III, 310-12, dove An-

Tale prevalenza del punto di vista del lettore su quello degli attori si parrà ancora più notevole se consideriamo il modo con cui Dante rende conto di se stesso alle anime. Farinata fa a Dante la domanda più razionale che alcun altro, X, 42: " Chi fur li maggior tui? „. Egli era morto prima che Dante nascesse, e perciò il nome di Dante non gli avrebbe apportato alcuna cognizione, se non ricongiungendolo alle persone che gli eran note. Non è già una domanda superba, quasi egli si volesse accertare se Dante aveva tutti i quarti di nobiltà prima di degnarsi di parlargli, come faceva un certo conte che ho conosciuto io; ma è la domanda più semplice e più pratica che gli potesse rivolgere. Similmente alla richiesta meno logica di Jacopo Rusticucci, XVI, 31-32:

La fama nostra il tuo animo pieghi
A dirne chi tu se',

risponde soltanto, v. 58: " Di vostra terra sono „, ed era infatti ciò che solo poteva interessare al Rusticucci di sapere. Ma quando, *Purg.*, XIV, 20-21, risponde a Guido del Duca, sè esser Toscano, e che del resto

Dirvi ch'io sia saria parlare indarno,
Chè il nome mio ancor molto non suona,

la ragione della reticenza non vale di fronte alle ombre

---

dromaca si stupisce alla vista di Enea:

Vera ne te facies, verus mihi nuntius affers,
Nate Dea? vivisne? aut, si lux alma recessit,
Hector ubi est?

Ma la domanda di Andromaca è giustificata dalla sua persuasione che Enea dovesse esser già morto: qui invece in un bosco si incontra una persona che non si sa chi sia; come può venire in mente di domandarle se è *ombra*? Certo non verrebbe in mente, se Dante e il lettore non fossero insieme tacitamente disposti ad entrare nel regno delle ombre; ma poichè a ciò sono disposti, la domanda vien naturale e nessuno ci trova a ridire.

con cui parla. La conoscenza che gli spiriti possono avere del mondo dei viventi non deve essere soggetta a contingenze: se pertanto queste ombre hanno notizia dei casi di Firenze, come hanno di quelli di Romagna, vv. 91-123, l'opera di Dante era già tale nel 1300 da potersi ben determinare la sua personalità: se poi di quei casi non hanno notizia, era lo stesso per loro che il suo nome sonasse o non sonasse. La ragione addotta invece è validissima sotto il punto di vista del lettore: chi è ignoto non si fa conoscere a dire il proprio nome, — e ignoto in un certo senso poteva chiamarsi allora Dante, fino a che la sua fama non era uscita della cerchia fiorentina (1).

Non sarebbe difficile moltiplicare gli esempi. E se gli esempi sono tanti da costituire una classe che si regge con norma comune, perchè di questa norma non potremo servirci anche per la soluzione dei casi dubbi e dei quesiti discussi? Ad Ulisse naufrago appare Leucotea, la quale gli consiglia di lasciare la zattera e gettarsi a nuoto per arrivare all' isola dei Feaci, dov' è stabilito dai fati ch' egli debba salvarsi, *Od.*, V, 344-45 (2):

. . . . e con le braccia a nuoto
Di rieder tenta alla Feacia terra
Ov'è destino che tu scampi. (*Trad.* P. Cesareo).

Ulisse ubbidisce alle sue parole, quanto a ciò che deve fare, ma poi vediamo ch' egli non sa nulla di

(1) Il proprio nome Dante non lo dice a nessuno di quanti lo interrogano; tanto meno per ciò, se Ulisse (*Od.*, VII, 240 e segg.) ad Arete che ne l'avea richiesto non si nomina, sono giustificate le meraviglie che fa il Kirchhoff, op. cit., pag. 279 e segg. E tralascio di ricitare Cristiano, che di tacere i nomi ha una fissazione tutta sua propria.

(2) . . . . . ἀτὰρ χείρεσσι νέων ἐπιμαίεο νόστου
γαίης Φαιήκων, ὅθι τοι μοῖρ' ἐστὶν ἀλύξαι.

ciò che Leucotea gli ha fatto sapere, non sa che la terra cui egli tende, è la terra dei Feaci, non sa che gli è assicurata già la salvezza. Levare il v. 345 sarebbe un espediente molto comodo, se il v. 344 da solo significasse qualche cosa. Qualche cosa veramente potrebbe significare, qualora il paese cui doveva Ulisse approdare fosse Itaca (1); e perciò si volle trovar qui la traccia della contaminazione di due leggende diverse. Però pare affatto impossibile ad ammettersi che un poeta pur di tanto valore, quale è l' autore di questo luogo, si sia confuso e perduto là dov'era così facile l'uscita, soltanto che a νόστου avesse sostituito γαίης:

. . . . ἀτὰρ χείρεσσι νέων ἐπιμαίεο γαίης,

come in XII, σὺ δὲ σκοπέλου ἐπιμαίεο. Gli è che a questo punto conveniva bene che l' uditore finalmente fosse rassicurato sulla salvezza dell'eroe. Perchè Leucotea si sarebbe incomodata con un miracolo se, quando occorreva una parola di conforto, fosse stata poi reticente? Viceversa dalla parte dell'eroe bastava solo una buona speranza: fosse stata la certezza, sarebbe cessato l'interesse: se è fatale che io mi salvi, non occorre ch'io mi ci adoperi. Il poeta pertanto dice anche qui ciò che al lettore conviene sentire; se questo disconviene sentirlo all'eroe, per lui è come non detto; e la sua azione si svolge appunto com' egli non lo avesse udito. Egli non sa che per lui è fatale salvarsi a quel modo, come gli Achei dell' Iliade non sanno che per loro è fatale perire. — Vero è che un artista moderno avrebbe risolto il problema altrimenti: ma siamo sempre alla solita differenza dei principî: l'artista antico, e in ciò sta la sua eccellenza, fa scaturir dall'azione tutto ciò che basta per interpretarla: l'artista

(1) Wilamowitz, op. cit., pag. 137.

moderno accanto all'azione istituisce il commento; e talora il commento si mangia il testo.

67. Questo pertanto sarà più comodo, e per la ragione più soddisfacente; non si può dire per altro che anche il vecchio principio, con tutte le sue, spesso inevitabili, irrazionalità, non abbia dei vantaggi suoi propri, che all'arte moderna fanno difetto. Abbiamo già notato di sopra come quando il lettore sia in conveniente disposizione d'animo, non gli è difficile ammettere anche ciò che a filo di ragione potrebbe essere impugnato. Ora una tale disposizione il poeta antico la trovava al suo uopo più facilmente e più spesso che il romanziere moderno. Questi infatti, inventando la favola di suo, presenta al lettore delle cose del tutto nuove, e che perciò devono reggersi in piedi di per sè sole: quello ricanta leggende note, accettate senz'altro dal pubblico, perchè create da un'autorità di diritto e di fatto superiore alla sua, dal consenso della specie: l'autore dell'Odissea non ha bisogno di dirci subito il nome dell'ἀνὴρ πολύτροπος, tutti lo riconoscono senza neppur nominarlo. Oltre di ciò, appunto perchè i fatti sono noti nel loro complesso preventivamente dal principio alla fine, non si può scompagnare dalla rappresentazione degli antecedenti l'associazione dei conseguenti, e questa associazione non può restare senza qualche efficacia sul modo particolare col quale l'azione si svolge: di solito è un'efficacia agevolatrice.

La leggenda infatti, per ciò stesso che è leggenda, è accettata senza discussione dal lettore: — essa ci conta che il corno d'Orlando si sentiva alla distanza di trenta gran leghe, e il lettore gliela mena buona. Gli antichi, dice il Vico (1), trattavano *storie vere,*

(1) Op. cit., pag. 303.

perchè la natura della barbarie, per difetto di riflessione, non sa fingere: ora l'ipotesi che il fatto narrato sia vero, contribuisce alla sua credibilità anche quando si è sformato e alterato. D'altra parte, se esso è diventato leggenda e si tramandò di generazione in generazione e diventò parte dell'essere e del sentire delle generazioni successive, dovette fin da principio rispondere alle esigenze e ai sentimenti della specie, dovette rappresentare non l'accidente, ma l'universale: e appunto per restar fedele a questa universalità, per continuare a rispondere a questi requisiti, continuò a modificarsi. C'entra dunque bensì la tradizione e la prevenzione che conserva al mito anche più apparentemente irrazionale interesse duraturo, in confronto dell'attenzione transitoria che desta il romanzo anche più appassionato e geniale; ma questa prevenzione è nelle sue origini e nei suoi motivi ben giustificata e ben giusta: la specie ama le proprie creazioni, perchè le somigliano e la rappresentano. Ma dove, come nel romanzo moderno, l'artista inventa la favola, per quanto la sua mente sia vasta e spregiudicata, l'opera sua non potrà non rivestire un soverchiante carattere di personalità e di unilateralità: egli non ci rappresenterà il mondo quale è, ma quale egli individualmente lo concepisce, quale è l'impressione che ne riceve. Là, sotto le apparenze talora del falso, si nascondeva una verità grande e profonda; qui, sotto le apparenze del vero, si cela spesso l'errore, la grettezza, il pregiudizio; sono bolle di sapone che si gonfiano rilucenti di tutti i riflessi dell'iride, e d'un tratto scoppiano e cascano in una gocciola impura. La leggenda è essenzialmente morale in quanto, se anche non è vera nella materialità degli accidenti, è l'espressione del costume: il romanzo, in quanto è invenzione individuale, a considerarlo razionalmente e

rigorosamente, ben rare volte potremmo riconoscerlo non inquinato da falsità, poichè l'autore plasma fatti che non furono e passioni che non sono state provate, in servigio d'un principio aprioristico, e inventa i documenti di ciò ch'egli vorrebbe persuadere al sentimento, o dimostrare alla ragione. La leggenda rappresenta la vita, le aspirazioni, le passioni della specie; il romanzo spesso ne è la retorica: quella è sana, perchè è spontanea; questo è morboso, perchè è forzato; quella è generazione, questo è eretismo; quella soddisfa ed esalta, questo turba ed irrita. Non è più un calmo piacere estetico lo scopo dello scrittore, ma un'agitazione dei nervi: non la pace e il dolce sopore sono più l'effetto desiderato dal canto delle Muse moderne, ma l'insonnia, l'ansia e l'angoscia.

Con lo scrittore moderno, a ogni modo, si ha diritto di essere più esigenti: ad un individuo non si crede sulla parola come ad un popolo; e chi racconta cose nuove, deve farle coi propri mezzi innanzi tutto credibili, nè può calcolare sopra alcuna associazione d'idee antecedenti. Ci sono per altro parecchi casi, nei quali della disposizione d'animo dei lettori può approfittare anche uno scrittore moderno non meno di un antico. Quando un fatto è psicologicamente ben preparato, come l'attore si induce a compierlo anche se i motivi esteriori sono in se stessi insufficenti (ne abbiamo visti già esempi segnalatissimi nell'Odissea e nel-l'*Ivano*), così, e più facilmente, il lettore e l'uditore si inducono a crederlo, purchè l'artista sappia trascinarli, ed essi non gli oppongano deliberata resistenza.

Sono note le censure mosse fino dall'antichità alla scena del riconoscimento di Oreste nelle *Coefore* di Eschilo. Elettra trova una ciocca di capelli sulla tomba del padre; quei capelli devono essere di suo fratello, perchè somigliano ai propri; vede presso la tomba

delle orme; devono essere le orme di suo fratello, perchè somigliano alle proprie. Oreste, che aveva assistito nascosto a questa scena, si dà a riconoscere, e segno di riconoscimento sono ancora i capelli e una veste, ch' egli portava, dono d' Elettra. Euripide, che lavorava di riflessione, in questa scena trovò da ridire e da ridere: che ragione c'era di supporre che i capelli del fratello dovessero somigliare ai capelli della sorella? e peggio ancora le orme? E la veste? Come poteva il fratello portare la veste datagli da Elettra, se la veste non era cresciuta insieme con la persona? Sono osservazioni molto ragionevoli; però disgraziatamente non produssero che due effetti disastrosi, finir di guastare la tragedia d'Euripide dove sono inserite, e dare il tono ai pappagalli della critica. Ma il Wilamowitz (1), con un'accurata analisi psicologica, scagionò del tutto Eschilo da queste accuse. Che Elettra abbia mandato a suo fratello nella Focide la veste per pacco postale, d'accordo con la madre o no, è affare, dice egli, che può mettere in pensiero solo un pedante o un sofista. E più oltre: " La logica dell'amore è diversa non solo dalla sofistica d' Euripide, ma anche dalla logica della ragione, che parla per bocca d'Aristotele.... Elettra conchiude subito: qui è una ciocca di capelli sulla tomba; offrire una ciocca non può altri che Oreste, dunque Oreste è venuto. Quando essa è giunta a questa conclusione, le pare di vedere una somiglianza anche nei capelli e nelle orme. Se essa deduca o no a filo di logica, è indifferente; l'amore vede chiaro, e ha ragione Elettra. Ed Eschilo pure ha ragione ". A leggere, e intendere, le pagine del Wilamowitz, non è chi non senta quanto fosse pedantesca la censura, e quanto vera e sana è la scena eschilea.

(1) *Aeschylos Orestie,* II, pagg. 169-73.

Elettra, femmina ed appassionata, intuisce la verità; una prima riflessione semplicissima gliela conferma; l'ha colta; ma quando vuol rendersene ragione, la passione e la femminile impotenza le fanno velo: quante volte non si vede avvenir questo ogni giorno? Non è razionale, ma è vero. Eschilo infatti non rappresenta un lungo esercizio di sillogistica in un cervello di critico, ma un gran dolore e un gran desiderio lungamente coltivato ed accarezzato in un cuore di donna. Chi ama vuole che la persona amata gli somigli, sente che gli deve somigliare: Oreste ed Elettra hanno lo stesso sangue, le stesse sventure, lo stesso odio, lo stesso amore, gli stessi desideri, le stesse speranze, si può dire la stessa anima: che i tratti del corpo possano essere diversi, lo dirà la ragione, quando l'amore avrà lasciato tempo da riflettere, lo noterà il lettore, quando rileggerà il dramma a tavolino, lo apporrà il censore disamorato, indifferente, invidioso; ma non ci penserà lo spettatore in teatro, ove l'attore sappia interpretar bene il personaggio che rappresenta. Un riconoscimento che accadesse coi mezzi razionali non avrebbe carattere drammatico: una lettera di presentazione o un contrassegno massonico non avrebbero potuto adoperarsi, non già perchè non si usassero nei tempi eroici, quanto perchè, per adoperare una brutta frase, non sono emozionali (1). E così Euripide, per voler essere razionale, tolse al riconoscimento ogni interesse drammatico. Oreste riconosce Elettra perchè ha udito il suo nome da lei stessa mentre si sfogava col coro, lamentando la propria disgrazia (*El.*, vv. 168 e 220): egli poi è ravvisato dal vecchio semplicemente

(1) Un rilievo antico rappresenta Oreste ed Elettra presso la tomba d'Agamennone con Taltibio e la nutrice, che servono d'intermediari del loro riconoscimento (Wilamowitz, loc. cit., pag. 252).

come si ravvisa un'antica conoscenza, vv. 558 e segg.: la cosa è naturale tanto che più non potrebbe essere, ma è anche altrettanto indifferente; è così indifferente che i personaggi stessi se ne commuovono molto poco. La ragione anche questa volta uccise l'arte.

Chi bada pertanto a ciò che per l'arte è essenziale, deve transigere su ciò che per essa è accessorio. Anche Sofocle vi si adattò, e se prendiamo ad esaminare la scena analoga nella sua *Elettra*, sebbene sia questa una delle opere più razionalmente perfette che ci abbia trasmesse l'antichità, gli appunti che scavizzolando le si potrebbero fare non sarebbero certo meno gravi di quelli contro Eschilo, ancorchè le incoerenze sieno meno appariscenti. Elettra nel v. 1222 riconosce Oreste dal sigillo paterno: ora un sigillo può essere anche perduto, o rubato, o falsificato, e perciò per se stesso non è prova dell'identità di una persona: alla posta solamente mostrando un sigillo, non si otterrebbe la consegna di una raccomandata. Gli è che tutta la scena precedente svolge nei due personaggi un tale impulso di reciproca simpatia, che il riconoscimento intimo è già avvenuto: non possono sentire e parlare così che due anime sorelle: il segno esterno perciò diventa una cosa affatto secondaria; qualunque esso sia, è sufficente a persuadere chi è già persuaso. Anche l'arte moderna ammetterebbe questo.

Non altrimenti, poichè Guido da Montefeltro ebbe narrata a Dante tutta la vergognosa storia della mala fede di Bonifacio VIII e del mal consiglio datogli, non si fa più caso se veramente questo consiglio (*Inf.*, XXVII, 110-11:

Lunga promessa con l'attender corto
Ti farà trionfar nell'alto seggio

non è poi tale da presumere occorresse proprio rivol-

gersi a persona consumata nelle astuzie per procurarselo, mentre lo vediamo ogni giorno messo in pratica anche dagli sciocchi, tanto nei gradi sommi, quanto negl'imi degli ordini sociali. L'attenzione è concentrata sulla immoralità del consiglio, e perciò non importa ch'esso sia molto semplice, purchè sia, così più evidentemente, molto immorale.

68. Ho cominciato dai casi spiccioli e minuti per venire ad una questione molto più grossa, quella dell'anacronismo. È l'anacronismo ammissibile nell'opera d'arte? Dopo ciò che ho ragionato fin qui, la risposta mi pare facile. È ammissibile se il lettore lo ammette, vale a dire se nella disposizione d'animo e di intelletto in cui egli si trova non se ne accorge o non ci ha che ridire. Colui che dipinse un'Annunziata

Che diceva l'offizio a un Crocifisso.

fece cosa assurda assolutamente e in se stessa contraddittoria. Ma l'esempio che Salvator Rosa infila dopo di questo, con sua buona pace, non è tanto impossibile come gli pare:

E come compatir, scusar potiamo
Un Raffael pittor raro ed esatto
Far di ferro una zappa in man d'Adamo?

L'anacronismo c'è sicuramente, e gravissimo; ma io vorrei domandare, come potrà un pittore dipingere Adamo senza commettere anacronismi? Un darviniano potrebbe credere di risolvere scientificamente il problema rappresentandoci un brutto scimmione, poniamo, che cava una scintilla da una pietra: ma questo non sarebbe Adamo, se non in quanto gli si scrivesse sotto il nome; è un altro concetto, diverso, per non dire opposto, a quello della Genesi. Perchè il nostro personaggio si possa riconoscere per Adamo, bisognerà

dunque ch'esso sia rappresentato secondo ci racconta la Genesi; ma gli occhi sono più fedeli testimoni delle orecchie, e quando rappresentiamo le cose plasticamente, bisogna rappresentarle anche nei loro particolari. Ora vediamo se ci riesce di rappresentare un Adamo vero o verosimile. Innanzi tutto lo faremo nudo, e fin qui ci si arriva facilmente: ma nudo come? lo rappresenteremo pettinato o tutto arruffato? Io credo che tutti i pittori si sien sempre decisi dal più al meno a pettinarlo: ma con quali pettini? Lasciamo la figura e veniamo all'azione. Adamo deve lavorare la terra per guadagnarsi il pane col sudore della fronte. Se la zappa di ferro è un anacronismo, gli porremo in mano uno strumento di pietra: ma anche con una zappa di pietra risaliremo più indietro bensì, non per altro al primo principio: per essere più nel vero, bisognerà dunque rinunziare a ogni forma, e allora gli daremo soltanto un sasso aguzzo per far che con quello dissodi il terreno. Giunti così a un certo grado di probabilità storica, presentiamo questo quadro al pubblico, e ancora, se non c'è scritto sotto, nessuno ne capirà affatto nulla. Del lavorare il terreno noi abbiamo in testa una data immagine fissa prodotta dalla nostra esperienza e dalla tradizione atavica: se vogliamo riprodurre con l'arte questo concetto, bisognerà che l'immagine che produciamo non si scosti troppo da quella che è nella nostra mente, se no manca l'associazione, e con essa il rapporto tra il fenomeno esterno e il soggetto. L'esperienza attuale potrà concedere molto alla informazione storica, ma l'esperienza è in noi e la storia è fuori di noi, e l'esperienza deve restar sempre padrona di casa. Ad Adamo adunque attribuiremo strumenti, se si vuole, rozzi ed informi, e ciò basterà per dare l'illusione del vero; ma se anche a filo di logica riconosceremo che gli atti suoi e i modi

di essi devono essere stati del tutto diversi dai nostri, bisognerà adattarci a rimodernarli di quel tanto almeno che è necessario per intenderli, e perciò anche la zappa di ferro potrà essere per lo meno tollerata: il Goethe infatti, che non era uno sventato, proponeva di rappresentare Adamo con una mano sulla vanga, come un simbolo del lavoro al quale l'uomo è chiamato (1).

Il rispetto al vero storico pertanto nell'opera d'arte potrà e dovrà essere maggiore o minore secondo il grado di cultura del pubblico a cui l'opera è diretta, ma in nessun caso lo vorremo richiedere con maggior rigore di quello che abbiamo veduto ammissibile per le contingenze della natura e della realtà. E nel parlare di cultura non intendo riferirmi soltanto alla quantità delle cognizioni e per così dire alla materialità loro: più assai di ciò ha efficacia misuratrice di questa libertà il carattere di tali cognizioni e il principio direttivo predominante in questa o in quell'epoca. Un pittore moderno difficilmente (e questa volta per nostra fortuna) si permetterebbe di riprodurre le scene del Vangelo coi costumi moderni, mentre Paolo Veronese le rappresentava senza esitare un momento con quelli del cinquecento. Il razionalismo ora si è infiltrato in tutta la nostra vita, e se anche è eccessivo, se anche è nocevole, noi siamo informati ad esso, e tutto ciò che urta troppo aspramente con esso ci dispiace e ci torna ostico. Se siamo in errore, possiamo cercare di correggerci, possiamo riformarci, prima sostando sul cattivo sdrucciolo, poi cercando un sentiero migliore: ma la natura non patisce violenze e non può trasformarsi da un momento all'altro. Noi sentiamo ad un dato modo, e l'arte che vuole essere ap-

(1) Eckermann, op. cit., II, 16 März 1830; cfr. *ibid.*, 21 Marz 1830.

prezzata da noi deve adattarsi al nostro modo di sentire: nella fattispecie chi non rispettasse entro certi limiti la verità storica potrebbe aspettarsi una giusta riprovazione universale.

Ma posta questa riserva per le attuali condizioni di fatto, le quali in parte saranno durature e in parte potranno essere, si spera, transitorie, se consideriamo invece la cosa in sè, quanto assolutamente parlando sia rovinosa per l'arte la preponderanza di un elemento che è ad essa del tutto esteriore ed accidentale, è facile intendere.

Abbiamo veduto di sopra come le leggende di mano in mano si trasformino per adattarsi ai nuovi ideali: ciò che non risponde più al nuovo modo di sentire cade e si sostituisce da altre immagini e da altri sentimenti; il vero di ieri è sostituito dal vero d'oggi, e l'arte si muta col mutare dell'artista. Ma il vero storico, il vero della critica è immobile, è rigido; a levarlo di peso dal posto suo, non trova più ove adagiarsi; non ha eco nei nostri cuori e ci lascia freddi: noi vogliamo viver coi vivi e lasciare i cadaveri nei loro sepolcri. Ciò che è passato ha per noi interesse in quanto ci rappresenta un ideale o un rimpianto, ma perchè sia tale, bisogna che abbia radice nelle aspirazioni dell'anima nostra, nel nostro modo di sentire e di appetire. Noi potremo, poniamo, rappresentare un dramma di soggetto medievale, potremo anche cercare fino ad un certo punto in esso la verità storica, ma questa fatica è tutta accessoria ed esteriore: quel dramma non sarà opera d'arte se non rappresenta passioni che si agitino anche in noi o che trovino eco nei nostri cuori. Se la storia queste passioni non ce le narra, dovremo aggiungerle di nostro, se ce le narra, dovremo rappresentarle nella luce che a noi si conviene. Il Manzoni, pertinace sostenitore del vero sto-

rico, e logico eccessivo nel dedurre le conseguenze, mandò a male le proprie tragedie appunto per questa fisima della verità storica. Eppure dalla verità storica egli dovette allontanarsi se volle far luogo alla poesia, sia nei fatti, come il suicidio di Adelchi e l'ammissione della moglie e della figlia del Carmagnola nella prigione di Stato, sia più ancora nei caratteri dei personaggi: nè Adelchi nè Ermengarda sono nel dramma quali ce li rappresenta la storia, e ciò che nelle tragedie del Manzoni è ancora vivo ed ha pregio artistico è appunto ciò ch'egli aggiunse alla storia e contro la storia. Il Manzoni, diceva il Goethe (1), " ha troppo rispetto per la storia, e perciò appiccica alle sue opere sempre volentieri certe disquisizioni nelle quali dimostra quanto alla storia egli sia stato fedele nelle sue particolarità. Ora i suoi dati possono bensì essere storici, ma i suoi caratteri non sono tali, più che non siano il mio Toante e la mia Ifigenia. Nessun poeta ha mai conosciuto i caratteri storici che rappresentava; e anche se li avesse conosciuti, difficilmente avrebbe potuto adoperarli come sono ".

69. Il fatto storico, come il fatto leggendario, pure rimanendo esteriormente e apparentemente lo stesso, può essere materia d'arte in tempi e condizioni differentissime, mutando sostanzialmente lo spirito che lo anima: ora lo spirito del fatto, in quanto è storico, è non meno determinato e fisso di quello che sieno le circostanze materiali, e anacronismo vero e proprio vi è tanto nell'alterare lo spirito quanto nel modificare la cosa. Dunque di tante rappresentazioni diverse soltanto una e non più di una potrebbe esser legittima,

---

(1) Eckermann, op. cit., I, 31 Jan. 1827.

quella che rispondesse al vero storico e nello spirito e nella forma, e miglior poeta allora sarebbe il critico più rigoroso e miglior poesia quella che mettesse in rilievo piuttosto ciò che è più dissonante dal nostro sentire che non ciò che è conforme, il che è assurdo evidentemente.

Vero è che molte volte sentiamo anche a ragione censurare per esempio il dramma romantico della prima metà dell'ottocento, come quello che ti rappresenta un medioevo falso e convenzionale, che come falsi e convenzionali si riprovano da molti i romani e i greci di Vittorio Alfieri e via via; ma io non credo che nè nell'un caso nè nell'altro, essendo veri i fatti, sieno vere le ragioni della censura. Il dramma romantico vale poco non propriamente perchè il vero storico sia falsato, ma perchè la sua concezione è in se stessa debole e senza vita. Il caso dell'Alfieri è molto diverso; la tragedia sua è concepita fortemente, ed effettivamente vale ancora assai più che comunemente non si finga di credere: ma ciò che vale in quella tragedia è appunto ciò che ha di sostanzialmente disforme dal vero storico, lo spirito personale che l'autore vi infuse, il sigillo che vi impresse (1). Mentre nel resto ha tutte le debolezze e i difetti della tragedia francese e della nostra del settecento, e non sono pochi nè lievi, il pregio suo è nel suo forte soggettivismo: spogliamo i suoi greci e i suoi romani di ciò che l'Alfieri vi aggiunse di proprio, contro alla storia, e il valore artistico è in massima parte perduto. Gli è che a noi torna più facile il misurare e valutare gli elementi esteriori che non la sostanza intima dell'opera, e attribuiamo volentieri a difetto di quelli l'insufficenza che è da

(1) Cfr. Bertana, *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte* (Torino, Loescher, 1902, pagg. 464 e segg.

ascriversi a questa. Se i personaggi dell'Alfieri non ci accontentano, non è perchè manchino di verità storica; è perchè sono un po' monotoni, è perchè hanno l'anima volta quasi esclusivamente ai sentimenti politici, perchè in essi manca parte di noi. I personaggi di Shakespeare non sono più fedeli al vero storico di quelli dei nostri tragici, ma sono più ricchi di vita e perciò più vicini anche a noi: egli " mutò i suoi romani in inglesi ", continua il Goethe nel luogo ora citato, " e fa bene, perchè altrimenti la sua nazione non lo avrebbe capito ". Che Achille avesse portato lo scudo jonico o il miceneo, già per Omero era cosa indifferente; se Orlando fosse effettivamente impazzito, certo l'Ariosto non sognò di indagare; ma Achille ed Orlando sono veri nell'arte, perchè erano veri e vivi nella fantasia del poeta.

Se da ciò vorremo dedurre una ragione di maggior convenienza per preferire nell'arte argomenti tratti dalla leggenda anzi che dalla storia, bisogna badare per altro a non lasciarci illudere dalle apparenze. Storia e leggenda per noi sotto questo rispetto non si trovano in condizioni dissimili: la leggenda ha finita presso di noi la sua evoluzione, e si è fissata nella sua forma, e alterar questa è per lo meno altrettanto arbitrario quanto alterare un fatto storico. Gli è che nè l'una nè l'altra possono alterarsi a capriccio; gli è che e nell'una e nell'altra la novità deve essere vita e spirito e idea, non combinazione o intreccio accademico; gli è che a rinnovar l'una e l'altra non basta dottrina di critico, ma occorre anima di poeta. I vivi creano dei vivi. " Il fonte della saga ", dice egregiamente Carlo Robert (1), " ha la virtù magica di ricevere in sè l'immagine del vero cantore,

(1) *Bild und Lied*, pagg. 7-8.

del vero artista, e di mantenerla fino a che le si accosti uno più grande di lui, il quale cancella la immagine antica e vi pone la propria al suo posto „. Ed è precisamente l'immagine dell'artista quella che determina il valore dell'opera d'arte e non già il suo contenuto; ed il vero che non soffre anacronismi non è quello della materia trattata, ma quello dell'idea che per essa si rappresenta. Per il poeta, scriveva ancora il Goethe (1), non esiste personaggio storico; a lui piace di rappresentare il suo mondo ideale, e con questo intento fa l'onore a certe persone storicamente esistite di prestare il loro nome alle sue creature. La quale opinione è assai più vera di quella del Leopardi (2) che, nella sua avversione per il dramma come genere poetico, lo dichiarava alieno all'uomo di genio " perchè è quello che esige la maggiore prossimità di imitazione, la maggiore trasformazione dell'autore in altri individui, la più intera rinunzia e il più intero spoglio della propria individualità, alla quale l'uomo di genio tiene più fortemente di alcun altro „. È infatti agevole rispondere che, come si è già fatto constare, non è nella rappresentazione oggettiva delle cose l'essenziale della poesia, ma nella speciale reazione dell'anima dell'artista, e ciò che si dice delle cose si capisce bene che si deve intendere anche dei fatti e delle persone. Eschilo e Shakespeare non sono grandi poeti perchè, rinunciando al proprio sentire, abbiano ritratto Clitennestra e Prometeo, Amleto e Riccardo III secondo il vero storico o leggendario, ma perchè anzi li hanno ritratti conforme essi, immani anime, li hanno sentiti. Io non vedo perchè il poeta

(1) Nella recensione del *Conte di Carmagnola* del Manzoni, in « Sämmtl. Werke », Leipzig, Reclam, XXXIX, pag. 114.
(2) *Pensieri*, VII, pag. 309. Cfr. pure *ibid.*, pag. 328.

che nei fenomeni della natura esteriore rispecchia se stesso, come fa appunto il Leopardi, non possa rispecchiarsi anche nel mondo parimenti infinito della psiche umana, e sentendo quel mondo in maniera sua propria, non lo possa e non lo debba ritrarre, allo stesso modo del mondo fisico, con impronta sua propria.

Ad ogni modo, se questo è vero, ne viene anche che il vero storico, assolutamente parlando, è anzi più che altro un impaccio, e giova solo indirettamente. Giova a dar novità e ad accrescere l'interesse in quanto ciò che può essere nella vita nostra di fuggevole o di inosservato acquista dignità trasportato in un ambiente che è, o pare, più decoroso. Giova in quanto agevola l'eliminazione di tutto ciò che è accidentale e contingente. Nè finalmente è da trascurarsi il diletto che nasce dal vedere come l'artista sotto le forme e i costumi dei tempi lontani ha saputo intendere l'umanità sempre immanente e la verità che non muta se non di parvenza. Ciò che offende questa verità eterna è anacronismo, e ciò che manca alla sua piena rappresentazione è sostanziale difetto dell'opera; questo e nient'altro.

Dico di più. Se al vero storico si deve pure rispetto sempre entro certi limiti, e nelle condizioni attuali più che mai, ciò non vuol dire che effettivamente non ci sia e non ci debba essere una misura oltre la quale questo rispetto non possa e non debba procedere. Disgraziato quell'artista che vuole far pompa d'erudizione e di critica, che confonde l'opera d'arte con un manuale archeologico: l'arte che non si intende dai contemporanei senza il soccorso di un commento non è arte, ma è tedio. Se per rappresentare, poniamo, un fatto d'armi medievale ci crediamo in dovere di sciorinare tutta la nomenclatura attinente alle cose di guerra, diffonderemo un'uggia di sbadigli in tutta la platea. Qui più

che mai è necessario saper scegliere, e scegliere ciò che è caratteristico, ma insieme chiaro e tale che nell'anima dello spettatore desti una qualche emozione, un'emozione vera, non una curiosità pedantesca e puerile; ciò che effettivamente abbia parte attiva e sostanziale nello svolgimento intimo del dramma, e lasciare tutto ciò che è accidentale, indifferente, transitorio. Le vesti e gli arredi della scena sarà bene rispondano al vero storico quanto è possibile, poichè l'occhio non si affatica nel percepirli immediatamente nelle loro forme; ma le rappresentazioni in parole, che richiedono uno sforzo di sintesi mentale, che di necessità è sempre imperfetta, converrà sieno molto discrete e si limitino ai soli tratti essenziali. L'artista che vuol parer dotto e critico sopraffino non passerà certo per dilettante, ma non potrà dilettare. Eratostene diceva che Omero poetò ψυχαγωγίας χάριν e non διδασκαλίας, per commuovere e non per insegnare (1); lo stesso ripete l'autore del trattato *Del sublime* fin dalle prime pagine, e non è questo un precetto che non sia noto e vulgato; gli è che insegnare è più facile che commuovere, e quando si spegne di dentro il fuoco sacro e creatore, questa borra non manca mai per infarcire gli scritti nostri, e così si va innanzi ingannandoci reciprocamente.

Se ascoltassimo bene la voce del buon senso naturale, anzi che quella della stolta retorica che si insegna nelle scuole, e di certa più stolta critica, la nostra via sarebbe più piana e più facile, e faremmo opere più durature. I classici e la loro sana pratica potrebbero

(1) *Apud* Strab., I, 2, 3. Strabone ribatte invece richiedendo all'arte l'ufficio morale, nel che erra, pur movendo da un elemento di verità, quando dice: οἱ παλαιοὶ φιλοσοφίαν τινὰ λέγουσι πρώτην τὴν ποιητικήν, il che potremo accettare anche noi, conforme quanto s'è detto di sopra.

essere un ottimo correttivo contro i moderni pregiudizi, se non fossero capitati in mano ai razzolatori di varianti, che se li sequestrano tutti per loro e li vorrebbero potare sui loro moduli. Eh, ci vuol altro, cari signori, per intender Eschilo e Pindaro, che il saper dire come si classificano i loro manoscritti. È utile anche questo a sapersi, senza dubbio, ma è anche cosa che si può imparar facilmente da qualunque imbecille.

70. Come le facoltà umane sono coordinate ad agire di conserva ad uno scopo e la vita psichica non è che l'armonia derivante dall'accordo di queste facoltà, così anche tra i prodotti di esse dev'essere quanto è possibile concordia e non guerra, in modo da coadiuvarsi reciprocamente e non da intralciarsi. Ma come delle membra del corpo ciascuna ha l'ufficio suo, e la testa è fatta per pensare e i piedi per camminare, così è da dire di ciascuna facoltà o attività dell'anima nostra. E poichè dunque le opere della ragione devono obbedire esclusivamente alle leggi della ragione, la storia dovrà anzitutto essere vera, vera nei documenti, vera nei caratteri, vera nei colori, vera in ogni sua parte, nè sarà lecito fare alla verità il più piccolo strappo per farla bella e piacevole (1). Nè ciò vuol dire che sia indifferente comunque sia scritta: la efficacia dello stile ha anche qui il suo grande valore in quanto lo scrittore sciatto non rappresenta intera la verità, ma un'ombra della verità. Ma la realtà che è oggetto della storia, come di tutte le altre scienze, abbiamo veduto con Aristotele non essere oggetto dell'arte: l'arte è creazione, non imitazione, ed affran-

(1) Dei rapporti fra la storia e l'arte tratta minutamente e chiaramente P. R. Trojano nel suo ottimo libro *La storia come scienza sociale*, col quale sostanzialmente consento.

cata dalle contingenze della natura tende perciò più diritta e più libera al tipo e all'idea. Or se la storia, appunto perchè nelle sue particolarità è contingenza, non può farsi serva dell' arte snaturandosi, così di ricambio non può farsene padrona snaturandola. Se c'è un fatto storico che sia insieme anche un fatto artistico non solo nella sua appariscenza esteriore, ma anche nello spirito che vive in esso, questo non potrà essere che un mero caso, se pure si darà. Nei principî della civiltà, lo riconosciamo volontieri, quando la ricerca del vero non aveva ancora trovato il suo metodo, quando l'analisi non era ancora penetrata nell' anima umana, storia ed epopea erano una cosa sola, e nell'intenzione del poeta era il proposito di tramandare ai suoi posteri la memoria dei fatti gloriosi. Di rado io credo egli si proponesse deliberatamente di alterarli, ma a modificarli quanto occorreva per farli artistici provvedeva più che a sufficenza l'eccessivo subbiettivismo, per il quale il cantore prestava loro l'anima propria. L'accordo per altro anche così dovette durare ben poco, e la verità storica fu soppiantata assai presto; il fatto, diventando leggenda, continuò a modificarsi: esso era un organismo vivente. Che se noi delle epopee omeriche ci serviamo come di documenti storici, ciò è assolutamente diverso dal ritenerle come che sia appartenenti al genere storico. Esse ci rappresentano la storia dei tempi cui vorrebbero riferirsi, soltanto indirettamente, frammentariamente: l'uso dei carri da guerra e delle armi micenee, che troviamo nell'Iliade, può essere una reminiscenza confusa dei tempi di Troia o forse risalire molto più indietro; come nel poema di Dante abbiamo accenni attendibili di storia greca e romana, che sarebbero utili documenti qualora fossero andate perdute le altre informazioni. Ma tutto questo è frammento e accidente, e per diversa ragione nè l'Iliade

nè la Divina Commedia possono da questi accenni prender carattere di storia. Invece tanto l'una quanto l'altra sono documenti per la vita e per la civiltà del tempo del poeta, documenti delle idee e dei pensieri di quei tempi, appunto perchè essi rappresentarono il passato nella luce dell'ora presente e vi infusero un interesse attuale. In questo solo senso l'opera d'arte serve alla storia: essa è un documento, non un'opera di storiografia: non è storia, ma fatto storico. Gli è che noi siamo spesso schiavi di una illusione; noi crediamo di fare delle opere storiche perchè scriviamo poemi storici e drammi storici, come crediamo di fare delle opere scientifiche scrivendo romanzi sperimentali; e profaniamo insieme l'arte e la scienza. Chè valore di storia o di scienza qualsiasi queste opere, nel senso che noi vorremmo attribuir loro, non avranno mai, perchè non è storia ciò che ammette modificazioni e raccorci, perchè non è scienza quella che muove da fatti inventati e ipotetici. Saranno per altro anch'esse, come le opere del passato, documenti del nostro modo di sentire e di concepire, delle nostre aspirazioni insomma, — quando non si abbia a dire invece delle nostre aberrazioni.

XI.

Proposizione XII. — *Poichè l'arte ha per suo oggetto principale le forme, conviene che non solo i fatti esteriori, ma anche gli interni e psicologici s'ingegni di renderli sensibili anche dove nella realtà ciò non avviene che scarsamente, e ne esageri, occorrendo, la naturale appariscenza.*

Proposizione XIII. — *Per lo contrario nella rappresentazione di cose o di fatti che non hanno in natura un sufficente riscontro plastico, mancando alla fantasia un modello ben certo onde muovere, ogni determinatezza di particolari, come arbitraria, così è anche pericolosa, e perciò da evitarsi.*

71. La prima di queste proposizioni pare discendere come legittimo corollario dalla premessa che fino da principio abbiamo riconosciuta come vera, cioè che caratteristica essenziale dell'artista sia il sentire più intensamente della comune degli uomini. Ciò che al senso ottuso dei più si presenta sfumato e scolorito, il poeta lo vede con precisione di contorni e con vivacità e ricchezza di tinte. Se Dante guardava Beatrice come una cosa venuta

Di cielo in terra a miracol mostrare.

è segno che in essa egli vedeva qualche cosa che i suoi concittadini non vedevano. A questa maggiore energia di impressione è ragionevole dunque che corrisponda nell'arte anche altrettanta energia di espressione.

Nè, finchè la poesia resta poesia, questa intensità scema col progredire dell'arte, ma cresce: soltanto muta di apparenza e di forma. In Omero ogni immagine è sempre piena e colorita; il mare non è solamente il mare, ma è il mare canuto, il mare color del vino, il mare infinito, il mare molto sonante, e così via: Omero non rappresenta idee elementari e assottigliate al minimo necessario, ma idee plastiche con le loro caratteristiche più appariscenti. In Pindaro invece, e più assai in Eschilo, l'intensità non è solo nei singoli elementi, ma in tutto il quadro, e le figure e i concetti arrivano a tal dismisura che qualsiasi nostra lingua è impotente, non che a rendere, ad adombrare. L'intensità si dimostra allora, più che nell'analisi, nella sintesi, più che nelle forme, nelle azioni. Per istudiare questo fenomeno, uno dei massimi dell'arte, non basta un capitolo e non basterebbe neanche un libro: converrebbe prendere un autore e commentarlo in questo senso da capo a fondo. Ne ho toccato in iscritto nel mio *Pindaro,* a voce nelle mie lezioni sopra Eschilo, che di questa intensità ci presenta forse i fenomeni più maravigliosi: si potrebbe cercarla analogamente anche in Tucidide. L'Eraclé in culla che strozza i serpenti, quale ci è rappresentato da Pindaro, *Nemea I,* 41 e segg., può servire, tra mille altri esempi, di saggio. Come i mostri gli si avvicinano, egli tende subito il capo eretto a tentare la prima battaglia, e

Ambo pel collo avvinghia
Con tutte e due le proprie inevitabili
Mani egli i draghi lubrici:
E il tempo cacciò l'anime
A gli strozzati fuor de le membra orride.

La vigoria è nell'azione e nel modo dell'azione: non è questa una forza qualsiasi, ma la forza adatta a quell'impresa. Ciò che più fa difetto in un bambino, non che in un neonato, è la tensione e la resistenza, è l'esercizio delle membra e la costanza dello sforzo; e appunto su questo insiste il poeta; egli ottiene l'evidenza, sopprimendo a priori ogni obbiezione. Eracle tende la testa, stringe le mani al collo dei draghi e le tiene strette finchè li soffoca, così come farebbe appena l'atleta dai nervi e dai muscoli più esercitati: non c'è più che opporre o ribattere, e l'incredibile tiene già di diritto il posto del vero.

E ciò che si dice dei concetti singoli vale anche dei più complessi e dello stesso concetto generale dell'opera d'arte. È sempre lo stesso fenomeno. Tipi da romanzo si sogliono chiamare volgarmente quelle persone o quelle figure i cui atti e passioni escono dalla mediocrità quotidiana; e la leggenda è tutta fatta di questi tipi, che appunto, procedendo di esagerazione in esagerazione, finiscono poi col corrompersi e degenerare come abbiamo veduto. Alceste è già avviata su questa strada, e la Griselda del Boccaccio le è corsa innanzi di molto: onde lo squilibrio che talora nasce nel loro proprio ambiente. L'attenzione infatti e l'interesse fissi ed intenti ad accarezzare il tipo lor prediletto non si accorgono se ciò non vada a pregiudizio del resto; e quindi avviene che Admeto fa la parte dell'imbecille e Gualtieri è addirittura un mentecatto e un perverso: nè a questo punto diremo più che ciò sia lodevole, nè proporremo questi casi come esempi da imitare. Ma per restringerci qui ai casi normali e alla pratica più larga e più facile, fermiamoci un po' sulle esagerazioni delle forme plastiche come quelle che sono più evidenti ed appariscenti.

Quando Rinaldo sotto la scorta del Silenzio e del-

l'Angelo reca il soccorso a Parigi, e si scopre già e sprona contro i Saracini, *O. F.*, XVI, st. 44,

> Al comparir del Paladin di Francia
> Dan segno i Mori alle future angosce:
> Tremare a tutti in man vedi la lancia,
> I piedi in staffa e nell'arcion le cosce.

Non si può negare che in questa rappresentazione ci sia un elemento comico, che per il nostro gusto, sia esso sano o corrotto, converrebbe evitare qualora si trattasse di cose serie (1). Ma non si può negare nemmeno che questo modo di concepire sia schiettamente popolare, che è come dire schiettamente naturale. Gli occhi sono più fedeli testimoni delle orecchie, diceva un proverbio greco, che Orazio rovesciò serbandone il senso, quando scrisse, *A. P.*, 180-81, che

> Segnius irritant animos demissa per aurem
> Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.

Anche Aristotele allo stesso proposito faceva una concessione all'irrazionale: " l'epopea ", egli dice (2), " ammette di più [che non la tragedia] quell'irrazionale per il quale si ottiene principalmente il meraviglioso, per ciò che l'azione non si svolge sotto gli occhi ". E soggiunge che se si rappresentasse sulla scena l'inseguimento di Ettore, come lo rappresenta l'Iliade, coi Greci che stanno fermi e non gli corrono addosso e Achille che non vuole che si muovano, si

(1) Anche Omero ha la stessa immagine, sebbene plasticamente più attenuata e in tono più grave, *Il.*, VII, 215, XX, 44:

Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον.

E così nel Tasso, ma meno felicemente, *Gerus. lib.*, XX, 16:

> Le spade omai tremar, tremar gli scudi,
> Tremar veggio l'insegne in quella parte.

(2) *Poet.*, XXIV, 8.

farebbe da ridere; mentre queste incongruenze nel racconto spariscono. E questo è vero, perchè il racconto è sempre da meno del fatto, la parola è da meno della cosa. Perciò non solo è scusabile e lecito, ma anzi è consigliabile che per correggere questo svantaggio, specie là dove l'attenuazione ci ridurrebbe effettivamente al disotto della misura sufficente, si aggiunga ai contorni e alle tinte quel tanto che basti a compensare ciò che in effetto l'uditore ne perde, come chi tira al bersaglio alza la mira quanto sa che la parabola si abbassa.

Bianca neve è il bel collo e 'l petto latte,

dice ancora l'Ariosto descrivendo le bellezze d'Alcina, VII, st. 14; mentre chi dipingesse una donna col collo color della neve, non dipingerebbe una bella donna, ma un mostro. Errò dunque l'Ariosto a scriver così? La bianchezza è uno dei pregi che si richiedono per un bel collo; e in quanto è pregio, come tutti gli altri pregi, tanto più vale quanto è in maggior grado. La censura pertanto sarebbe pedantesca, e fu già fra le risa dei commensali ribattuta da Sofocle, che a quel maestro di scuola (i pedanti sono sempre d'una razza) che trovava a ridire sull'epiteto *purpuree* dato alle guancie in un verso di Frinico, rispose citando *le chiome d'oro* e *le dita di rosa* (1) e altre tali espressioni, che ciascuno pur sa come deve intendere. Certo è che di queste esagerazioni è facile abusare, e per l'abuso appunto che se n'è fatto ci sono venute a nausea: sarà bene pertanto serbare una certa misura e pensare che uno può forse sentirsi lusingato se gli si dà dell'*illustre*, ma non se gli si dà dell'*illustrissimo*.

---

(1) ATHEN., pagg. 603-4.

Così il Bojardo rappresentò Angelica squisitamente e delicatamente, I, 1, st. 21,

La qual sembrava mattutina stella
E giglio d'oro e rosa di verzieri,

e il Berni, ch'era in un certo senso miglior linguista e in tutti i sensi peggior poeta, lo sciupò (come in tanti altri luoghi) correggendogli, I, st. 24:

Parea l'orïental lucida stella,
Anzi pareva il sole, a dire il vero;

il che è volgaruccio anzi che no. Non c'è cosa più facile del soverchiare esagerando, e non c'è cosa che lasci più freddi che un'esagerazione smaccata. Perchè l'esagerazione sia buona, bisogna che sia esagerazione e non paia. Così appunto l'eccesso materiale della misura non giunge alla nostra conscienza, quando l'immagine ci è trasmessa per l'udito; tant'è vero che quel poeta che non volesse caricare un poco le tinte, correrebbe rischio di darci un'immagine in effetto più povera della realtà, come l'*oca bianca più che burro* di Dante, *Inf.*, XVII, 63, che, pure essendo assai più nel vero, ci fa un'impressione più strana, che non se avesse detto *bianca più che neve.* Non è dunque soltanto nel mondo della pura fantasia, come dice il Rajna (1), che si richiedono colori vividi, linee ardite, recise, ma talora anche in quello della realtà, quando questa, rappresentata nella sua misura normale, riuscirebbe ad essa praticamente inferiore sia per l'ottusità dei nostri sensi, sia per lo sciupio fatto della lingua, sia per l'indifferenza prodotta dall'abitudine quotidiana, sia per la distanza in cui le cose devono essere vedute. Così un'attrice sulla scena, per quanto di sua natura

(1) *Le fonti dell'O. F.*[2], pag. 54.

possa essere bianca e rossa, vista a distanza e al chiarore dei lumi della ribalta, parrebbe pallida e smorta, se non si inzafardasse la faccia di biacca e di minio e di simili sudicerie.

72. Questa esagerazione, ancorchè pericolosa, ove l'artista si ispiri più ai modelli accademici che a un interno sentimento, ancorchè si applichi più spesso e più facilmente alle concezioni plastiche e materiali, onde i poeti coloristi, come Bacchilide, — questa esagerazione può essere fonte di vera ed alta poesia, traducendo in fatti sensibili anche i fatti morali.

Nelle *Eumenidi* di Eschilo la Pizia vede Oreste nel tempio con le mani ancora stillanti di sangue, vv. 41-42. Ora da Argo, ove egli uccise la madre, a Delfo, ove era corso per protezione, c'è tanto cammino, da credere che il sangue si dovesse essere asciugato, ancorchè Oreste non avesse pensato a pulirsi; — ma senza di ciò non ci faremmo un' idea plastica della colpa che perseguita il reo; il sangue che si fosse seccato o lavato, come ci rappresenterebbe un momento posteriore, così importerebbe un'attenuazione del delitto. Come il tempo fa svanire la macchia materiale, così sbiadisce anche la macchia morale, ed è appunto ciò che il poeta vuole escludere. Non altrimenti lady Macbeth in sogno continua a stropicciarsi le mani, ma non riesce a pulirle: la colpa, fino a che non è espiata, non si attenua, nè invecchia; e se per le contingenze della natura il segno materiale della colpa svanisce, per l' idea dell'arte si mantiene, nè il tempo basta a cancellarlo (1).

(1) Il v. 286: χρόνος καθαιρεῖ πάντα γηράσκων ὁμοῦ, fu ritenuto dal Musgrave come interpolato; ma, senza ricorrere a questo facile spediente, basta osservare che questa sentenza è pronunciata appunto in un contesto di pensieri del tutto diversi da quelli accennati, cioè quando la espiazione è di già cominciata.

Lo cancella soltanto l'espiazione. E quando nella fantasia del poeta il concetto dell'espiazione prevale su quello della colpa, allora la scena muta del tutto, non ostante i primi presupposti. Infatti come Oreste giunge ad Atene, (e vi giunge difilato da Delfo e sempre inseguito dalle Erinni), non solo non è più così impuro, ma pare non sia stato tale neanche nella scena di prima. Egli dice infatti, vv. 237-39, che s'era " purificato la mano, ed era già ottuso ed asterso frequentando le case e le vie degli uomini ": e aggiunge, vv. 280 e segg., " che il sangue già dorme e svanisce dalla mano, e la macchia matricida è lavata, perocchè, quand'era ancora fresca, presso l'ara del Dio Febo mi sottoposi alla purificazione con sacrifici di porci ". È chiaro dunque che questa espiazione deve essere collocata nell'antefatto (chè nel dramma non le sapremmo trovare alcun luogo); e ciò contraddice materialmente a quello che aveva detto la Pizia, d'aver visto un uomo con le mani stillanti di sangue, come pure contraddice ai vv. 1036-37 delle *Coefore,* dove Oreste ricorda il comando ricevuto da Apollo di non rivolgersi prima ad altre case. Gli è che il poeta ebbe in mente nei due luoghi un diverso momento dello stesso concetto, e non badò, o non volle badare, che l'esagerazione plastica del primo conduceva a una contraddizione logica col secondo: — ma se togli l'immagine e tieni l'idea, la contraddizione svanisce.

Ogni esagerazione è per se stessa un'irrazionalità; eppure spesso se ne danno di tali che ciascuno conviene in approvare. Quei tre dannati costretti a correre scalzi sul sabbione infocato, domandano a Dante, XVI, 31-33:

La fama nostra il tuo animo pieghi
A dirne chi tu se', che i vivi piedi
Così sicuro per l'inferno freghi.

E i vestiti di cappa gli gridano, XXIII, 77-78:

tenete i piedi
Voi che correte sì per l'aria fosca.

Poichè Dante non fregava veramente i piedi per l'Inferno, e non correva, secondo la stretta verità l'esagerazione è evidente: ma non c'è esagerazione secondo l'animo di chi pronuncia quelle parole. La misura buona all'arte pertanto non la dà la ragione, ma la disposizione d'animo in cui si trova il poeta o il suo personaggio; e un errore o un apprezzamento appassionato è per l'arte preferibile ad una verità fredda e indifferente.

Chi vive in un'epoca di riflessione e di razionalismo può aver dimenticato questa caratteristica dell'arte e passarsene facilmente: forse può compensarla con altri pregi e forse anche no; — ma chi studia i poeti primitivi, non deve dimenticarla, se vuol portarne un retto giudizio. Non solo infatti questa iperestesia esagera le tinte, non solo fa assumere forme plastiche anche ai concetti immateriali, appunto come accade pure a noi quando da sani o da infermi abbiamo i sensi sovreccitati; ma trasporta la luce là dove logicamente dovrebbe essere l'ombra, ma mette in luminosa evidenza anche ciò che nella vita comune è dissimulato. Sono stati notati gli errori di prospettiva d'Omero e da Paolo Cauer (1) e da me nei Prolegomeni alle odi di Pindaro, per i quali errori sovente tutte le figure vengono riprodotte su un piano solo; nè mi piace tornar sopra alle cose dette. Noterò qui piuttosto degli errori, dirò così, di prospettiva morale, nati essi pure da questa dismisura di sensibilità.

(1) In *Rhein. Mus.*, XLVII, (1892), pagg. 74 e segg. e poi nel libro sopra citato.

La scena dell'Iliade, quando la prima volta Achille e Agamennone vengono a contesa, è stata ed è ancora (strano miracolo) oggetto di meraviglia non solo per gli artisti, ma anche per i critici. Eppure nessun moderno la concepirebbe a quel modo. Noi distingueremmo bene nell' analisi nostra i sentimenti che si possono esprimere e i sentimenti che passano nell'animo degli attori. Questi ultimi, i motivi veri dell'azione, per noi dovrebbero essere dissimulati; sarebbero oggetto dello studio psicologico del poeta, ma non sarebbero espressi dall'attore; e quelli che pur fosse necessario di fargli esprimere, li attenueremmo con un giro di parole parlamentari, così da lasciarli piuttosto capire indirettamente, anzichè spiattellarli senz'altro in faccia al pubblico. Omero invece non fa distinzione, e li mette tutti in prima linea. È imperizia? Egli non era giunto per certo con la riflessione a concepire lo studio della coscienza degli altri come noi lo concepiamo: egli bada agli atti e ai loro motivi palesi, dentro nelle anime non si sprofonda. Ma questa fortunata imperizia, tenendolo perciò meglio nel campo dell'oggettivo e dell'universale, gli fece cogliere delle cose e dell'umana natura ciò che è perenne e lasciare ciò che è casuale; gli fece riprodurre il fenomeno pieno ed intiero, e non già una riflessione sul fenomeno; gli fece comporre della poesia buona per ogni tempo e per ogni luogo, non un prodotto di scuola o di moda.

Dante, portando la scena in quel mondo che si chiama anche famigliarmente il mondo della verità, si assicurò facilmente questa sincerità di espressione: ma sentì anche quanto fosse privilegiata questa condizione, e lo disse, *Inf.*, XVI, 79-81:

Se l'altre volte sì poco ti costa,
Risposer tutti, il satisfare altrui,
Felice te, che sì parli a tua posta.

Ma appunto perchè siamo nel mondo della verità, questa esatta corrispondenza tra la parola e il pensiero non ci fa specie, come ci fa invece nel mondo dei viventi. Così, per esempio, Calcante, benchè si periti di dir la cagione della peste, perchè ha paura di Agamennone, per altro, tranne il non nominarlo espressamente, espone il proprio concetto senza ambagi, *Il.*, I, 80-88:

Quando il possente col minor s'adira,
Reprime ei, sì, del suo rancor la vampa
Per alcun tempo, ma nel cor la cova
Finchè prorompa alla vendetta. Or dinne,
Se salvo mi farai.

In un caso simile queste considerazioni noi non le formuleremmo apertamente in parole, e non le getteremmo in viso alla persona di cui temiamo lo sdegno. Poichè però Calcante le ha espresse, nessuna meraviglia che Achille le raccolga, e provochi direttamente Agamennone (1). Nè quando questi dà la ragione del rifiuto che avea dato a Crise, è meno sincera l'espressione di tutto ciò che gli passa nell'animo: egli non voleva restituire Criseide, perchè gli piaceva meglio tenersela in casa, perchè la preferiva a Clitennestra, sua moglie legittima, della quale afferma che non è inferiore nè per corpo, nè per complessione, nè per intelligenza, nè per bravura. — Che un re e un marito, davanti a tutta l'assemblea dei capitani e del popolo, faccia della propria moglie un apprezzamento così poco lusinghiero, è un po' forte a passarsi; nè credo si possa ammettere senz'altro che in quei tempi là si usassero tenere pubblicamente di tali discorsi, per quanto gli uomini fossero allora semplici e franchi, e per quanto si voglia credere che con le signore fossero

(1) *Il.*, I, 90: οὐδ' ἢν Ἀγαμέμνονα εἴπῃς.

poco cavalieri. Dirlo no, ma pensarlo per altro si poteva allora come ora; e il poeta, che vuol comunicare il pensiero del suo eroe, non trova altro mezzo che quello di farglielo dire. — E così gli fa dire poi, v. 138, che, se non lo risarciscono gli altri, andrà egli stesso a prendersi un premio, o quello d'Achille, o quello d'Ajace, o quello d'Ulisse. Che bisogno c'era, osserveremmo noi, di stuzzicare anche Ulisse ed Ajace? Gli è che questo era il pensiero di Agamennone, e noi non lo sapremmo, se egli non lo esprimesse. — D'altra parte è appunto questa sincerità che ci piace; siamo tanto nauseati di giri e rigiri e di parole che dicono e non dicono, che ci si sente sollevare lo spirito dinanzi a una scena dove ciascuno parla come pensa. Se c'è qualche cosa di sconveniente, questo ci sfugge, o è compensato ad usura dall' ingenua freschezza dell' insieme, e la stessa esagerazione delle tinte contribuisce potentemente a lasciarci nell'animo una forte impressione: la linea grossa e marcata è ridotta alla misura giusta dalla distanza.

73. Nè meno degno di nota è il caso opposto, formulato nella proposizione decimaterza.

Che l'arte appartenga ai fenomeni soprarazionali, se ne occorresse altro indizio, lo si potrebbe avere anche da questo, ch'essa è un complesso di antinomie, che alla ragione parrebbero inconciliabili. Come l'opera d'arte possa essere insieme realistica e idealistica, determinata e universale, difficilmente potremmo darlo ad intendere con ragionamenti, se non ne avessimo la prova nei fatti. Ciò che alla dottrina nostra mal riesce di accordare, il poeta vero ce lo presenta fuso in mirabile unità, e i poemi omerici sono i più perfetti esemplari di questa fusione. Così avviene anche per questi principî che stiamo esaminando, e l'energia e la

esagerazione di certi casi non esclude l'indeterminatezza e l'attenuazione di certi altri, nè si può dire che l'una e l'altra qualità sieno incompatibili neppure insieme nel caso stesso.

Che se è un mistero il come ciò avvenga, che però così debba avvenire anche la ragione lo concede. L'arte, s'è detto, ha bisogno di corrispondenza per essere arte, ha bisogno di chi la crei e di chi la senta; e l'indeterminatezza entro certi limiti può giovare moltissimo a provocare questa reazione, — non la indeterminatezza che nasce da povertà di idee o da uniformità di figure, per cui l'una non si distingua bene dall'altra e tutte sieno come velate da una tinta monotona e grigia, ma quella che è necessaria compagna dell'idea che eccede le solite contingenze. Se possedessimo un ritratto di Beatrice, forse non la troveremmo così bella e così cara come ci apparisce nella Vita Nuova, e la bellezza di Madonna Laura qualche indiscreto l'ha posta in dubbio. Ci sono dunque delle immagini e dei concetti che ciascuno ama foggiarsi a suo modo, non già perchè il poeta e il lettore giochino a ingannarsi e a fraintendersi, ma perchè di quel tipo generale e ideale che l'uno e l'altro hanno in mente, diverse possono essere secondo la diversità dei sensi, della salute, dell'educazione, ecc., anche le singole incarnazioni speciali. Ed in ciò la poesia si avvantaggia sulle arti plastiche. La Beatrice che m'immagino io, pur investendomi dell'idea di Dante, può esser diversa parecchio da quella che a Dante piacque, ma quella che penso io, la penso atta a suscitare in me quell'ordine di pensieri e di sentimenti, mentre quella vera potrebbe darsi che a me non facesse nè caldo nè freddo, come non pare facesse a Guido. — Oltre di ciò, e per conseguenza di ciò, una determinatezza che non lasciasse alcun campo a procedere oltre, non sarebbe affatto compati-

bile con l'opera d'arte: la determinatezza è razionalità, e ciò che vedessimo così chiaro come si vede

Non capere in triangolo due ottusi.

per ciò che s'è detto e ripetuto tante volte, opera d'arte non potrebbe essere. Perchè pertanto il lettore possa partecipare effettivamente alla creazione e godere di questa collaborazione spirituale, converrà non impedirgli di ricreare e reincarnare a suo modo, secondo le sue attitudini, secondo il suo gusto, secondo il suo stato d'animo, lo stesso concetto. Se la rappresentazione è del tutto precisa, nulla resta al di là, nulla può intravvedersi di più di quello che è espresso; mentre è proprio in questo al di là che consiste l'essenziale dell'arte, come riconosce anche Longino o chi per esso. " Naturalmente ", egli dice (1), " per effetto della vera sublimità si innalza l'anima nostra e levandosi a superbo volo si riempie di gaudio e di magnanimità, come se essa stessa avesse generato ciò che ha udito. Quando pertanto un uomo intelligente e pratico dell'arte del dire oda più volte una cosa e non si senta l'anima disposta a grandi pensieri, nè gli resti in mente da meditare oltre quello che ivi è detto, . . . non potrebbe essere vera sublimità questa che si conserva solo nell'udito ".

La determinatezza dell'opera d'arte non dovrà essere pertanto come quella a cui tende l'analisi, dote fre-

(1) Περὶ ὕψους, VII, 2-3: φύσει γάρ πως ὑπὸ τἀληθοῦς ὕψους ἐπαίρεταί τε ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα ὅπερ ἤκουσεν. ὅταν οὖν ὑπ᾽ ἀνδρὸς ἔμφρονος καὶ ἐμπείρου λόγων πολλάκις ἀκουόμενόν τι πρὸς μεγαλοφροσύνην τὴν ψυχὴν μὴ συνδιατιθῇ, μηδ᾽ ἐγκαταλείπῃ τῇ διανοίᾳ πλεῖον τοῦ λεγομένου τὸ ἀναθεωρούμενον . . . οὐκ ἂν ἔτ᾽ ἀληθὲς ὕψος εἴη μέχρι μόνης τῆς ἀκοῆς σωζόμενον.

quente negli scrittori moderni, perchè si acquista con l'esercizio e non c'è bisogno di nascere poeti per possederla. L'analisi infatti ha per effetto la descrizione, la descrizione particolareggiata, minuta, oggettiva, nel qual genere lo Zola raggiunse la perfezione del tecnicismo e desta in noi una sincera ammirazione. Ma mentre Omero descrive ciò che vede, e la sua descrizione non è altro che la riproduzione dell'impressione sensitiva, e i rapporti delle cose con la psiche restano sfiorati appena, come una suggestione che sveglia un desiderio, ma non lo determina in una coazione, lo scrittore moderno invece ci si mette di punta a cercare e a frugare; egli non si accontenta del sentire, vuole intendere, vuole analizzar tutto fino all'esaurimento del fenomeno. Ogni concetto, ogni sentimento egli lo gira e lo rigira non mai sazio di studiarlo e di anatomizzarlo, di guardarlo di fronte, di profilo, di scorcio, dall'alto e dal basso, di illuminarlo di luce e di colore diverso, sottoponendolo a un processo metodico di sezioni, di disgregazioni e di combinazioni, fino ad averne estratto tutto il succo e tutto il sangue. L'autore così esaurisce tutto da sè solo, e al lettore non resta più nulla. Il lettore ha innanzi a sè un risultato scientifico, — scientifico sempre ammettendo veri quei dati presupposti; — ma non ha modo più di reagire verso l'opera del poeta: egli stima, ma non ama; egli ammira, ma non sente: tra l'autore e il lettore c'è un nodo soltanto di convenienza, di deferenza, non d'amore. Omero, Eschilo, Aristofane, Dante, l'Ariosto sono sempre grandi e sempre nuovi, perchè non esaurirono i concetti loro e li lasciarono nella loro forza generativa, di guisa che ogni età ed ogni individuo riassumendoli in sè li rigeneri e li ricrei, come un buon seme iniziale che tramanda di generazione in generazione l'istesso sangue, pur di esso sangue

svolgendo di mano in mano le attitudini e le forze. L'analisi moderna invece non ci dà più dei semi e degli embrioni capaci di germogliare e di vivificarsi, ma ci dà solo degli elementi, degli ingredienti inorganici: l'effetto estetico è attenuato o è perduto, e scambiamo molte volte per esso un effetto meramente razionale. Intendiamoci: l'arte moderna non è tutta così, e anche ov'è tale, non finisce tutta in questo fenomeno; dico solo che questo fenomeno è essenzialmente moderno ed è un effetto dell'eccessivo razionalismo portato non solo dal prevalere della scienza nelle manifestazioni della vita, — la quale prevalenza perchè è spontanea è anche legittima, — ma altresì dal prevalere dei metodi razionalistici nella scuola al di là e al disopra di quanto sarebbe consigliabile per agevolare il perfetto svolgimento e la perfetta educazione di tutte le umane facoltà.

Determinatezza pertanto è necessaria nell'opera d'arte, ma non precisione razionale e assoluta. Essa dovrà consistere essenzialmente nel segnalare i fatti caratteristici in modo non solo da eccitare l'attenzione del lettore, ma da dirigerla a quell'ordine di immagini e di idee che occupano la mente dell'artista, in modo che artista e lettore procedano in perfetto accordo e verso d'un fine solo. E poichè l'arte non è una riproduzione della natura, ma piuttosto una gara con la natura nella creazione della forma, essa avrà il più ampio diritto di scegliere.

Nè solo di scegliere essa ha diritto, ma per così dire di sopprimere, — di sopprimere ciò che è inutile e ciò che è molesto. Ciò che è molesto, ciò che è indifferente, ciò che non ha un ufficio proprio in quel caso e in quella idea, il poeta lo tralascia, non solo, ma intende insieme che anche per il lettore sia obliterato. Senza di questo per l'arte sarebbe finita.

Le ombre nell'Inferno di Dante, tranne in luoghi speciali ove è affermato il contrario, in generale sono nude: nude sono già fino dal passaggio dell'Acheronte, III, 100:

Ma quell'anime ch'eran lasse e nude.

Dante invece era vestito. A voler badare alla ragione, non qualche volta, ma sempre, egli avrebbe dovuto essere riconosciuto o sospettato per vivo a questo segno, tanto era evidente: uno solo vestito tra tanti nudi dà nell'occhio non meno che uno solo nudo tra tanti vestiti; e per di più nel mondo degli spiriti si dovea saper bene che vesti non poteano aver luogo. Eppure alcune volte per il riconoscimento si ricorre ad altri indizi assai meno appariscenti. Mentre i poeti scendono la costa, Chirone dice ai compagni, XII, 80-82:

Siete voi accorti
Che quel di retro muove ciò che tocca?
Così non soglion fare i piè de' morti.

Similmente in altri luoghi, e più spesso assai nel Purgatorio. E Dante fece benissimo a far così. Il riconoscimento sempre ad un modo non solo avrebbe generato un'intollerabile monotonia, ma avrebbe impedito in gran parte lo scopo del viaggio: un fatto così straordinario di un vivo che passa attraverso ai regni dei morti avrebbe dovuto produrre in tutto il popolo delle anime una sorpresa straordinaria, sentimento naturale bensì, ma tale che per l'arte bisognava attenuare, acciò non soverchiasse tutti gli altri; e con tanto sapiente varietà, anche quando ammette il riconoscimento, Dante lo attenua, che talora la sorpresa è omessa del tutto: Adriano V, per esempio, *Purg.*, XIX, anche dopo che ha sentito che Dante è vivo, non ne mostra alcuna, come non ne mostrano del pari nè Ciacco, nè Farinata, nè i tre grandi fiorentini sodo-

miti, nè altri parecchi. Come tanti altri presupposti Dante a un bel punto se li dimentica, questo, più che dimenticarlo, lo impicciolisce, non ci si ferma sopra: disegnare delle immagini chiare non gli conviene. — E Virgilio è vestito o nudo? Che fosse vestito non è cenno mai: perchè avrebbe dovuto esserlo? Invece tutte le rappresentazioni grafiche che si fanno delle scene dantesche ce lo vestono, come Dante, e, ciò ch'è più singolare, di solito con la foggia stessa di Dante. Nel Paradiso Terrestre, dove tutte le anime sono vestite, sarebbe *shocking* solo a pensarsi un Virgilio senza camicia innanzi a Matelda e a Beatrice. — E Stazio allora? E prima le ombre del Limbo? Cesare per lo meno era armato; e se Cesare aveva le armi, perchè gli altri non potevano avere le vesti? E queste armi e queste vesti (ritorniamo al dubbio già proposto di sopra), erano esse ombra o materia? — Sono tutte questioni che Dante non si propose nemmeno, perchè questi erano elementi della realtà che non avevano che fare con l'idea ch'egli avea preso a rappresentare. Se l'immagine ch'entra per gli orecchi è meno consistente e meno determinata di quella che entra per gli occhi, è giusto che il poeta, come ne sopporta gli svantaggi, così approfitti della comodità che gli offre l'arte sua. Il pittore bisogna che si decida, e rappresenti Virgilio o vestito o nudo; e in ogni scena successiva costantemente deve riprodurre lo stesso presupposto in tutta la sua realtà: il poeta rappresenta solo volta per volta ciò che fa al caso suo, più spesso dissimula ciò che non gli conviene determinare, e, secondo gli giova, dispone la luce sempre sopra punti differenti.

L'illusione, che è uno non so se io dica dei mezzi o degli scopi dell'arte, o l'uno e l'altro insieme, non è per nulla pregiudicata da queste irrazionalità presso

alla gente che per suo particolare instituto di vita non si sia presa la malinconia di costringere all'uggia e al sito della scuola ciò che ha da prosperare e da correre all'aria libera e al sole per i vasti prati della vita. La ragionevolezza infatti non è elemento essenziale dell'illusione, tant'è vero che ciò che vediamo nei sogni ci appassiona talora come fosse realtà, eppure spesse volte non ha alcuna o ben poca consecuzione logica. Come accettiamo tutti, tranne qualche imbecille che ci trova da ridere, che nell'Opera in musica uno possa morire cantando, che tutti i personaggi d'un dramma o d'un poema parlino la stessa lingua, gli Achei come i Trojani, i Mori come i Paladini di Francia, e parlino in versi ed in rima, così al mondo della realtà e della volgarità di ogni giorno possiamo fare altri sfregi. Non si crederebbe, ma ho visto persino proposta questa questione, — che lingua parlino le anime nella Divina Commedia, — e il Canello, che era pure un filologo valente, ebbe il coraggio civile di pensare che Virgilio in *Inf.*, XXVII, 21, parli ad Ulisse in greco, e che *issa ten va, più non t'aizzo* sia appunto greco: ἶσα τ' ἔμβα πλύνον τ' ἀΐσσω, un greco che pare piuttosto turco, ma che si scusa facilmente con la poca perizia che Dante aveva di quella lingua! Di che cosa mai non si può far questione, e dove non trovare difficoltà, a voler andare al fondo di ogni perchè?

Perchè, per addurre un altro esempio, Dante non mangia mai nell'Inferno e nel Purgatorio? Nel Paradiso si capisce che non mangi, perchè lì il suo corpo era in certo qual modo spiritualizzato, se pur era corpo. E perchè non dorme mai nell'Inferno, ma dorme nel Purgatorio? Un *quia* è facile trovarlo: perchè nell'Inferno non si distingue il giorno dalla notte e nel Purgatorio sì: quindi nel Purgatorio al calare della notte si aspetta che ciascuno si riposi, e nell'Inferno è notte

perpetua, e la sosta non sarebbe motivata in nessuna ora, perchè neppure nessun'ora è localmente determinata (1). Ciò non toglie che secondo la prosaica verità contingente di tutti i giorni il poeta avrebbe dovuto ammalarsi di stanchezza e morir di fame e di sete prima di giungere in fine. — Allo stesso modo

(1) Meramente perifrastica è nell'Inferno la determinazione delle ore per mezzo di dati astronomici. Il supporre, come ha fatto non so più chi, che l'Inferno sia scoperto, e quindi si veggano le stelle, non è ipotesi da porre in discussione: se di notte si vedono le stelle, tanto meglio di giorno si dovrà vedere il sole. E poi un'ipotesi che non serve. Se infatti in qualche modo è sufficente a spiegare VII, 98,

Già ogni stella cade che saliva
Quando mi mossi,

non basta più per XI, 113,

Chè i Pesci guizzan su per l'orizzonta,
E il Carro tutto sovra il Coro giace:

perchè da chi è in fondo a una buca l'orizzonte non si vede; e meno ancora per la stessa ragione può bastare per XX, 124 e segg.:

. . . . . che già tiene il confine
D'ambedue gli emisperi e tocca l'onda
Sotto Sibilia Caino e le spine:

e per XXIX, 10:

E già la luna è sotto i nostri piedi.

Ma non è già che Virgilio da una posizione astronomica deduca l'ora; egli invece sa già quanto tempo è passato da quel tal momento precedente ch'egli prende per punto di partenza, e invece di dire — sono passate tante ore, ed è perciò l'ora tale, — dice come si è modificata la posizione degli astri. A voler cavillare, si potrebbe chiedere come avvenga che Virgilio sappia precisamente quanto tempo è passato mentre si percorse quel tratto di strada. (Cfr. Bartoli, op. cit., VI. 1, pag. 215). E si potrebbe rispondere che, rappresentando Virgilio la ragione, non deve far meraviglia che la ragione sappia fare questo computo senza sbagliare. Anche noi, pur senza guardar l'orologio nè il sole, potremmo dire molte volte se abbiamo camminato due ore o quattro; e quando o la stanchezza o il piacere non introducano elementi eterogenei al nostro giudizio, non è difficile che computiamo con sufficente esattezza. D'altra parte queste determinazioni di tempo erano

Priamo non mangia, non beve e non dorme, prima che abbia riscattato il cadavere di Ettore, *Il.*, XXIV, 637, e sono dodici giorni; e Ulisse, *Od.*, X, 28-33, sta per nove giorni continui al timone senza dormire, e solo al decimo per disgrazia chiude gli occhi.

Le contingenze dunque della vita comune non co-

necessarie: bisognava infatti sapere se Dante aveva impiegato nel viaggio un giorno, o due, o una settimana, o un mese, o un secolo; e se non ci fossero queste determinazioni, questo non potremmo sapere mai. — E allora, non era più spiccio dire semplicemente — è mezzogiorno, è mezzanotte, è la tal ora o la tale altra? — Si potrebbe rispondere che, estendendosi la base del cono infernale per molti gradi, come la crosta terrestre che la ricopre, e girando Dante rapidissimamente sulla spirale di esso cono, varia in breve tempo anche la sua posizione rispetto alla longitudine terrestre, e che, per determinare l'ora precisa in un dato punto, converrebbe pertanto volta per volta non solo tener conto del tempo passato dalla stazione precedente, ma aggiungere o togliere la differenza di spazio dal meridiano di prima al meridiano attuale, secondo che si è girato verso oriente o verso occidente, computo complicato ed inutile per lo scopo del poeta. La posizione degli astri invece indica l'ora rispetto a qualsiasi punto della sfera. Ma anche qui la matematica deve cedere al senso ed alle impressioni dell'apparenza: come la forza di gravità non è concepita da Dante effettivamente nella direzione del raggio terrestre, ma perpendicolare a quel piano immaginario che dividerebbe l'uno dall'altro emisfero, così gli emisferi di Dante non sono mutevoli a seconda della posizione del poeta, ma stabilmente fissi e determinati in boreale ed australe; quindi l'ora nell'Inferno è sempre determinata in relazione a questo presupposto: quando ' i pesci guizzan su per l'orizzonta ', questo è l'orizzonte di Gerusalemme: così l'errore è dissimulato. Infatti l'ora dell'orologio non avrebbe potuto essere che l'ora reale di quel dato luogo, perchè l'orologio si regola secondo la longitudine; l'ora secondo la posizione degli astri può benissimo determinarsi in relazione ad un dato emisfero preventivamente fissato senza offesa del senso; come chi parte, poniamo, per la Grecia dice con verità che *va in oriente*, e quando vi fosse arrivato direbbe ancora, contro alla verità matematica, ma senza offesa del senso, che *è in oriente.* Oltre di ciò le ore dell'orologio si associano nella nostra mente ad un dato stato di luce o di oscurità, e un mezzogiorno, per esempio, come quello dell'Inferno, che non è affatto per i sensi diverso dalla mezzanotte, non risponderebbe a nessuna immagine reale.

stituiscono per il mondo delle idee alcuna necessità, nè alcun impaccio; da esse si astrae facilmente, e l'artista non se ne ricorda che quando gli tornano comode per lo scopo suo. — I cavalieri dell'Ariosto si intende che in generale parlino tutti l'istessa lingua; ma quando l'intendere o il non intendere può decidere della vita o della salute di un uomo, allora anche la differenza della lingua può essere una circostanza da sfruttare per l'arte. Orlando è condotto da una specie di fatalità a conoscere come Angelica si era data a Medoro; ogni circostanza contribuisce a questo destino, anche la conoscenza dell'arabico. Infatti l'epigramma di Medoro, XXIII, st. 110,

Era scritto in arabico, che 'l Conte
Intendea così ben come latino.
Fra molte lingue e molte ch'avea pronte,
Prontissima avea quella il Paladino,
E gli schivò più volte e danni ed onte
Che si trovò tra il popol saracino,
Ma non si vanti se già n'ebbe frutto,
Ch'un danno or n'ha, che può scontargli il tutto.

Qui faceva per lo scopo artistico del poeta notare la differenza delle lingue (1), come per Dante quando fa parlare Arnaldo Daniello in provenzale, *Purg.* XXVI, 140-47; ma ciò che si accetta una volta per comodo,

---

(1) Inutilmente invece il Tasso (*Gerus. lib.*, II, st. 61) nota che Alete ambasciatore del re d'Egitto è inteso dai Franchi mentre parla a Goffredo:

E perchè i Franchi han già il sermone appreso
Della Soria, fu ciò ch'ei disse inteso.

È una spiegazione che vale per tutto il poema, ma è anche una pedanteria bella e buona; nè la ragione addotta è poi troppo credibile. — Del pari inutilmente nel Bojardo troviamo Rinaldo, *O. I.* parte II, c. XIV, st. 49, parlare in linguaggio africano per farsi intendere da Rodomonte, e dico inutilmente, poichè è per una volta tanto: e le altre volte allora come facevano a intendersi? È la riflessione che fa capolino fuor di luogo.

non vuol dire che poi uno debba tenerselo imposto per obbligo: passato quel punto ritorna la indeterminatezza di prima, il presupposto sottinteso, non espresso, il concetto variabile e insieme la libertà.

74. Non è inutile per altro osservare come anche per questa via si possa ricostruire la storia dello svolgimento dell'umana conscienza, notando come certe idee che da principio ci appariscono indeterminate e sfumate, un po' alla volta vanno acquistando una certa forma. Se del mondo soprannaturale il poeta primitivo aveva pure una intuizione generica, si capisce per altro che questa dovesse da principio vagare nell'indeterminatezza e solo a poco per volta delinearsi con tratti di mano in mano meno imprecisi. Che cosa è l'Olimpo? È il cielo? è un monte? è in terra? è fuor della terra? Quando esce il cocchio di Era, *Il.*, VIII, 393 e segg., " di per sè muggirono le porte del cielo, cui tenevano le Ore, alle quali è affidato il gran cielo e l'Olimpo, sia per aprire la densa nebbia sia per chiuderla ". E si può dire davvero che anche l'immagine sfumi come nebbia. Nè le persone si trattano altrimenti delle cose. Si suol dire, e si dice vero, che Omero immagina gli Dei sul modello degli uomini (1). È innegabile per altro che nell'intenzione del poeta fosse non solo di rappresentarli come uomini più perfetti di noi, ma addirittura come esseri assolutamente superiori e dotati di qualità che gli uomini affatto non hanno. La fantasia popolare immagina del tutto fuori dell'umano ciò che crede sia assolutamente superiore all'uomo, e viene in mente la vecchia del Berni:

E fu un tratto una vecchia lombarda
Che credeva che il papa non fuss'uomo,
Ma un drago; una montagna, una bombarda.

(1) Cfr. § 35.

E vedendolo andare a vespro in duomo,
Si fece croce per la meraviglia.

A guardar bene infatti, non si saprebbe dire se per il popolo, e quindi per il poeta, semplicemente poeta e non insieme filosofo, sia più difficile rappresentarsi la Divinità interamente diversa dall'umanità o interamente a essa eguale. La conciliazione si è intuitivamente trovata cedendo un poco dall'una parte e dall'altra; restando nei mezzi propri dell'uomo, ma esagerandone gli effetti fuor d'ogni umana possibilità.

E per verità in Omero non mancano nè scarseggiano i luoghi dove gli Dei, pure serbando sempre forma e atti umani, sono rappresentati come esseri sovrumani veramente. Poseidone, per andare da Samotracia ad Ege, cammina bensì, ma non impiega che tre passi e col quarto raggiunge la meta, *Il.*, XIII, 10-20; Era, giurando, stende bensì le mani, come fanno gli uomini, ma con una tocca la terra e con l'altra il mare, *Il.*, XIV, 272; Zeus col semplice muover del ciglio fa tremare l'Olimpo; Apollo dalla rocca di Pergamo fa sentire la sua voce ai combattenti, *Il.*, IV, 507-14; altri gridano come potrebbero gridare nove o diecimila uomini insieme; e tutti hanno la virtù di farsi a lor piacere visibili ed invisibili, di assumere forme ed apparenze diverse, d'ispirare pensieri, d'infonder coraggio o paura semplicemente con un atto della loro volontà. Tutto ciò è al di sopra dell'umana natura, nè si può immaginare dell'umanità una tale perfezione da giungere ad ottenere questi effetti. Gli è che appunto per essere queste virtù, se non inizialmente, certo almeno in questa misura, al di là della nostra esperienza, l'arte ancora giovane non sa reggersi a lungo in un mondo senza esemplare sensibile, ed ha bisogno spesso di riprendere le forze col toccare la madre terra. Perciò nell'immagine che gli Dei assumono (pur lasciando i

casi dove non se ne dice affatto nulla, come *Il.*, XIV, 363) restano sempre molte indeterminatezze; e non solo nei momenti solenni e culminanti, quando per esempio, *Il.*, V, 744, Atena per entrare in battaglia si pone un elmo che potrebbe servire agli opliti di cento città; ma anche là dove la rappresentazione vorrebbe accostarsi ai fenomeni della vita comune. Idotea, per esempio, in *Od.*, IV, 364 e segg., si presenta a Menelao, ed egli la riconosce per Dea: da che la riconosce? Non si sa. Una spiegazione dei miti almeno sotto certi rispetti attendibile si è che in origine essi non fossero che metafore fantastiche usate ad esprimere fenomeni naturali; e per intendere Omero non bisogna dimenticare che non siamo con lui ancora troppo lontani da quell'abito di pensiero, e che il reale e il metaforico non sono ancora nettamente separati. Ma la maggior parte delle volte, anche quando l'umanizzazione del Dio ci pare già piena, il punto decisivo è lasciato nell'indeterminatezza. Che forma prese Atena quando trattenne Achille per i capelli? È detto solo degli occhi che, v. 200, δεινὼ δέ οἱ ὄσσε φάανθεν. Basta questo piccolo tratto per istuzzicare la fantasia a concepire qualche cosa di straordinario e di meraviglioso; tutto il di più sarebbe fuori di luogo, appunto perchè di più non si può determinatamente pensare. E perciò non occorre spender parole per dimostrare quanto è più poetica questa vanescenza che non la descrizione minuta dell'arcangelo Gabriele nel Tasso. Questi, *Gerus. lib.*, I, st. 13 e segg., obbedendo agli ordini di Dio,

Umane membra, aspetto uman si finse,
Ma di celeste maestà il compose.
Tra giovane e fanciullo età confine
Prese, ed ornò di raggi il biondo crine.
  Ali bianche vestì, ch'àn d'òr le cime,
Infaticabilmente agili e preste,

e vola e va da Goffredo, e mentre questi prega,

> L'angelo gli apparì dall'oriente.
> E gli disse: Goffredo, ecco opportuna
> Già la stagion che al guerreggiar s'aspetta, ecc. ecc.

È vero che alla fine del discorso:

> Resta Goffredo ai detti, allo splendore
> D'occhi abbagliato, attonito di core.

Ma è veramente anche un po' poco. La rappresentazione dell'angelo, ancorchè volgaruccia, è così precisa, che Goffredo non la può prendere in isbaglio, nè il lettore può interpretarla come un'ispirazione interna, o il consiglio d'un amico, o l'apparizione d'un sogno, o un'allucinazione, o che so io: essa è rappresentata come una realtà e nella sostanza e nella forma, e, come tale, parte è arbitraria e soverchia (poichè Goffredo era già in sostanza deliberato anche da sè per l'impresa), parte manca di effetto proporzionato, non destando in Goffredo che una passaggera meraviglia. Il Tasso è qui troppo razionale e troppo materiale; chè il mondo delle idee non è meno vero del mondo della materia, purchè non voglia essere servo di questa.

Per far toccare dunque con mano come nello svolgersi di queste concezioni si possa riconoscere il progresso dell'umana conscienza, metterò a paragone due luoghi, uno dell'Iliade e uno dell'Odissea, il sogno di Agamennone, *Il.*, II, 1-24, e il sogno di Penelope, *Od.*, IV, 795 e segg., esaminandoli ora nella loro forma, come di sopra (§ 37) li ho esaminati nel loro contenuto. Zeus delibera di mandare ad Agamennone un sogno; questo assume subito una personalità di cui non è affatto determinata la figura: egli è persona solo perchè Zeus gli possa parlare, ed egli possa obbedire: udito il comando se ne va, entra nella tenda d'Agamennone, non è detto come, e finalmente assunta

la figura di Nestore gli sta sopra il capo e gli parla in suo nome, dopo di che senz'altro scompare e lascia Agamennone coi suoi pensieri. Qui tutto è indefinito: il sogno è bensì assai più che una vana illusione, e il poeta non fece che applicare il principio, che abbiamo visto di sopra, di corroborare il fenomeno immateriale dandogli il carattere di un essere vivente e senziente; ma a determinarne la forma non gli bastarono le ali, e tirò via; come del pari fece nella rappresentazione dei morti dell'Odissea, dove il disegno è piuttosto scarso, non tanto perchè il poeta fosse più intento al concetto etico che al fantastico, come parve al Rohde (1), quanto perchè nel mondo reale gli mancava un modello onde prender norma. Quando invece Atena manda un sogno a Penelope, comincia dal plasmare una larva (εἴδωλον) somigliante a una donna, alla di lei sorella Iftima moglie di Eumelo, e la manda a consolare l'afflitta: la larva entra nel talamo lungo la coreggia del chiavistello e le sta sopra la testa e le parla. E a lei risponde Penelope in dormiveglia " molto dolcemente sonnecchiando nelle porte dei sogni ": e dopo finito il dialogo la larva se ne va dalla stanza, scivolando lungo la chiave sui soffi dei venti. E questo è così bene determinato che la fantasia più esercitata alla riflessione non saprebbe trovare, nè infatti ha trovato mai, nulla che sia o paja meglio a proposito.

Due concezioni tanto diverse, come rappresentano due diverse condizioni di pensiero, così parrebbero senz'altro appartenere a due poeti diversi; ma che si debba andar cauti nel dedurre questa conclusione, lo mostrano gli altri esempi che stanno in mezzo a questi due estremi. Il sogno di Nausicaa, VI, 20 e segg.,

1) Op. cit., pagg. 53-54.

ha una realtà; non è più *il sogno* come quello di Agamennone, è Atena che come soffio di vento muove le coperte del letto e in sembianza della figlia di Dimante sta sopra il capo della fanciulla. Così Achille vede l'immagine di Patroclo tutta somigliante a lui vivo e nella forma e negli occhi e nella voce, la quale, poichè gli ha parlato, se ne va sotto terra, come fumo, guajolando. Queste forme di mezzo, tra la prima semplicità e l'ultima riflessione, le attribuiremo dunque al poeta antico, ovvero al nuovo? Io credo si possa ripetere anche qui che l'evoluzione del pensiero è evidente, e che logicamente tra queste immagini si può stabilire una gradazione, non già però attualmente una cronologia. I poemi omerici, ripetiamolo, non sono poemi primitivi, e non rappresentano un punto, ma uno stadio, nella storia dell'arte e della conscienza.

XII.

Proposizione XIV. — *Quando oltre il significato letterale sia nell'opera d'arte da riconoscere un altro senso, voluto deliberatamente o aggiuntovisi inconsciamente, non si deve tra i due significati richiedere nè una costante separazione, nè un qualsiasi altro rapporto costante.*

75. La dimostrazione di questa verità si potrebbe utilmente cominciare fin dai primi elementi del periodo, facendo notare come spesso il senso proprio ed il figurato si scambino o si elidano. Esempi se ne possono trovare in gran copia, e più forse nella letteratura greca che nella nostra (1); ma del confondersi e sovrapporsi reciproco dei concetti elementari ho discorso già diffusamente nei miei Prolegomeni a Pindaro, e dentro questi confini ristretti il fenomeno si può spiegare come semplice trasposizione meccanica dovuta alla

(1) Che queste sovrapposizioni, perchè irrazionali, sieno da contarsi come difetti, è pregiudizio dei pedanti: più spesso per sè sono indifferenti, e talora potrebbero esser pregi; che possano essere anche difetti non è escluso, come in Sofocle, *Ant.*, vv. 117 e segg., dove la sovrapposizione produce confusione. Cfr. il commento del Cesareo a questo luogo.

prossimità delle immagini e alla rapidità della loro successione. Senza ripetermi adunque, e richiamandomi a quelle pagine solo come a opportuno complemento, vengo ai casi più comprensivi, che con sole ragioni meccaniche non si possono sufficentemente spiegare. Esaminiamo la forma più razionale di questo fenomeno, la allegoria (1). Innanzi tutto, se, per essere questa perfetta, la cosa presa come simbolo dovesse per filo e per segno corrispondere alla cosa simboleggiata, tutto l'artifizio si ridurrebbe ad una sciocchezza, poichè non sarebbe molto diverso da una mera sostituzione di nomi, e meglio varrebbe parlar chiaro fin da principio (2). Nel mio commento alle odi di Pindaro ho avuto occasione a ogni passo di mostrare la vanità degli sforzi di quei critici che vollero a tutti i costi scoprire delle affinità non solamente plastiche ed emozionali, ma razionali e ben determinate tra i miti e i casi delle persone che di volta in volta si celebrano,

(1) Per cogliere con precisione il valore e il contenuto di una idea corrente, utilissimo è conoscere l'origine e l'evoluzione della parola che ne è il segno. Così la parola ἀλληγορία per la prima volta la troviamo in Cicerone, che l'avrà attinta a qualche fonte greca, senza che però fosse d'uso così comune com'è ora, secondo ci è chiaro da Plutarco (*Quom. adol. poetas audire debeat*, pag. 19, E): ταῖς πάλαι μὲν ὑπονοίαις ἀλληγορίαις δὲ νῦν λεγομέναις. Se pertanto ad ἀλληγορία sostituiamo ὑπόνοια, la parola generica e comune alla parola tecnica, la nostra idea si fa più indeterminata, più libera, più larga. Similmente possiamo notare una differenza sensibilissima tra il vecchio e volgare *suggerire* e *suggerimento* e il moderno e tecnico *suggestione* e *suggestionare*: infatti il suggerimento è un grado più blando di suggestione, o la suggestione è un suggerimento d'una intensità eccezionale. C'è però questa differenza, che la suggestione in natura si dà, l'allegoria in senso tecnico e perfettamente razionale forse non si è data mai; non è un fatto, ma una fantasia dei grammatici.

(2) Contro di questo pregiudizio ho discorso più distesamente nella recensione del libro di Giovanni Pascoli, *Sotto il velame*, nel « Giornale storico della letteratura italiana », XXXVIII, pagg. 398 e segg., e in altri miei scritti danteschi.

e credo che difficilmente si possa trovare un esempio più persuasivo della verità del mio asserto. Ma poichè la poesia pindarica pare a molti un fenomeno più isolato che in realtà non sia nel campo dell'arte, e ad ogni modo questa duplicità di significato non ha in Pindaro manifestazioni molto varie, così torniamo pure ai soliti esempi, senza ripetere superfluamente il già detto.

E tra questi non sceglierò l'allegoria del primo canto della Divina Commedia; ne ho già discorso altrove e distesamente, e troppo noioso mi sarebbe ripetermi, nè potrei sbrigarmi in poche parole. Preferirò invece qualche caso molto più semplice e perciò più evidente senza bisogno di entrare in discussioni difficili. E lo sceglierò ancora in Dante. Dante dei grandi poeti è quello che dell'allegoria fa maggior uso; ora anche in lui avviene spesso che il senso letterale abbia dei tratti suoi propri che all'allegorico non si possono affatto attribuire, e persino, il che è assai più grave, che talora il senso allegorico abbia la preponderanza e faccia inserire anche dei tócchi che non converrebbero al senso letterale. Del primo genere sarebbe un esempio *Purg.*, I, 24, ove delle quattro stelle si dice:

Non viste mai fuor ch'alla prima gente.

Infatti ammesso il Paradiso Terrestre nell'emisfero australe, era, o pareva, esatto il dire che solo Adamo ed Eva avessero veduto quelle stelle. Ma se le pigliamo nel significato allegorico delle quattro virtù cardinali, quel verso non dà senso soddisfacente. Solamente Adamo ed Eva conobbero quelle virtù? o solo le conobbero gli uomini primitivi? E al tempo di Dante, e a quello de' suoi maggiori, ch'egli tanto loda, non si conoscevano più? E i santi non le praticarono? L'esagerazione sarebbe sciocca e puerile. — Del se-

condo genere è un esempio in *Inf.*, I, 49-51, dove della lupa dice

che di tutte brame
Sembiava carca nella sua magrezza,
E molte genti fe' già viver grame.

I primi versi convengono ottimamente anche al senso letterale, l'ultimo non può convenire che all'allegorico. Che sapeva Dante dei fatti della lupa, se la incontrava ora per la prima volta? Se li immaginava? Ma egli afferma un fatto, non un'ipotesi. Oltre di ciò era più facile immaginare che avesse divorato della gente, di quello che la avesse resa infelice. E poi *molte genti* non è *molta gente*, e l'azione della lupa si estenderebbe troppo più oltre che a nessuna lupa sia dato di giungere. Similmente poco più sotto, vv. 61-63:

Mentre ch'io rovinava in basso loco,
Dinanzi agli occhi mi si fu offerto
Chi per lungo silenzio parea fioco:

dove il terzo verso è bene spiegato dallo Scartazzini: " La voce della ragione illuminata, rappresentata da Virgilio, è, o sembra, al primo svegliarsi del peccatore assai bassa e sommessa, così che egli appena ne intende alcuni indistinti accenti ". La quale interpretazione è ottima e vera per il senso allegorico, ma nessuna se ne trovò mai di tollerabile per il senso letterale. Perchè era fioco Virgilio? Come se ne accorse Dante prima che Virgilio parlasse? Come fece Dante a capire che la fiochezza era prodotta dal lungo tacere, anzichè dal troppo discorrere? Gli è che Dante non tenne distinti sempre i due sensi, e conseguentemente non sempre serbò a parte a parte le convenienze dell'uno e dell'altro; nè così facendo commise un delitto strano, ma si conformò al pensar naturale, che non ha per norma della scelta la logica, ma la prevalenza

rispettiva di un concetto sopra di un altro nella fantasia e nel sentimento.

Nè d'altra parte, perchè le cose non tornino appuntino, è da darsi per disperati a negare che senso figurato in tal caso ci debba essere, come fanno alcuni interpreti per la *corda* di *Inf.*, XVI, 106 e segg., quando appunto, tolta di mezzo l'allegoria, il senso proprio in sè rimarrebbe una sciocchezzuola. Allusioni, cenni, concordanze, associazioni di idee, appunto perchè non richiedo pedantesca esattezza, io ne vedo in Dante forse di più che non ne vedano gli altri. Così il pericolo che corre d'essere agguantato nella bolgia dei barattieri, al quale si sottrae solo con la fuga, XXIII, 52-54, mi pare possa essere benissimo l'immagine di quell'analogo pericolo reale ch'egli corse in vita appunto per la falsa imputazione di baratteria, e ch'egli evitò solo con l'esilio: purchè lo intendiamo come una semplice allusione e non come un'esatta ripetizione. Così nel famigerato episodio di Cavalcante è inutile indagare se Guido disdegnasse Virgilio poeta, quando disdegnava la sana filosofia, che Virgilio allegoricamente rappresenta; e i versi, *Inf.*, X, 62-63,

Colui che attende là per qui mi mena,
Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno,

sono chiari a prima vista, tanto chiari che abbagliano. Si pensò invece che *cui* fosse l'Inferno, che fosse Dio, che fosse Beatrice, che Guido disdegnasse Beatrice, che Beatrice disdegnasse Guido; e ciascuna opinione fu sostenuta con delle buone ragioni. Per me il difetto capitale di tutte queste interpretazioni sta appunto nella loro sottigliezza, e nel preconcetto di voler trovare assolutamente un senso letterale soddisfacente. Ma non vedo come in tal caso l'ipotesi d'un disdegno tra Guido e Beatrice abbia più saldo fondamento di quella

d'un disdegno tra Guido e Virgilio, e, ipotesi per ipotesi, preferisco quella che è conforme al senso che si presenta più naturale. E non solo più naturale, ma più vero. ‘ Da me stesso non vegno ’, dice Dante, ma sono accompagnato da colui che attende là; cioè io non sarei stato capace di fare questo viaggio, se non mi fossi procurato una buona guida; Guido invece non ha potuto venire, perchè di ciò non si è curato e la guida non l'ha voluta. Perchè la risposta di Dante sia a tono, il disdegno si deve riferire alla guida e non ad altro. Cavalcante non aveva domandato al poeta dove andasse, ma perchè andasse per l'Inferno senza di Guido, e questo è il punto che Dante deve spiegare. Beatrice non c'entra che indirettamente: nè, a voler essere esatti, Virgilio aveva esplicitamente promesso a Dante di condurlo da Beatrice, ma solo di trarlo dalla selva per loco eterno; nè per il viaggio attraverso l'Inferno l'opera di Beatrice è necessaria, se non come concessione e permissione. Essa per mezzo della donna gentile frange duro giudicio, ma l' impresa è di Virgilio, tant'è vero che Beatrice lo prega piangendo: lì dunque è essenzialmente il campo della sana ragione, la quale soccorre l'altezza d'ingegno; e se Dante ha poi delle altre aspirazioni, di queste a Cavalcante non importa niente. ‘ Le parole tue sien conte ’ aveva detto prima Virgilio al discepolo; ora se a una domanda come questa: — perchè non è teco anche Guido? — avesse risposto: — vado da Beatrice, — egli avrebbe dimostrato insieme quanto poco profitto sapesse cavare dalla lezione. Nè è da far caso dell'iperbato contenuto in questi versi, che è figura usuale a Dante, e di cui ci offre esempi assai più singolari.

Che se l'allegoria è più propria dell' arte cristiana, o in questa ebbe più larga e più intensa applicazione, tanto meno potremo sperare di trovarla usata razio-

nalmente nelle sue manifestazioni più semplici dell'arte classica. Basta aprire Aristofane per trovarvi per questo rispetto un'anarchia senza paragone più grave. Per limitarmi ai *Cavalieri*, il Δῆμος πυκνίτης, δύσκολον γερόντιον del v. 42, quel vecchio moroso e mezzo scemo, che dovrebbe rappresentare allegoricamente il popolo d'Atene, non riassume in sè, nè esaurisce veramente tutto il concetto di *popolo:* sarebbe stato un velo troppo pesante per un concetto comico, e ad ogni passo il poeta lo solleva, tornando al reale ed al proprio. Già i finti oracoli di Bacis cominciano a dire che prima ci sarà un mercante di stoppa, v. 130, " che terrà in mano gli affari *del comune* ", e non dice già, che sarà l'amministratore del signor Demo. E così tra l'allegoria e il senso proprio si procede sino alla fine della commedia, cavandosi dalla trovata allegorica un'occasione di festività e non già un legame che impacci il libero camminare. Lo stesso può dirsi delle *Vespe*, e così di tutte le altre invenzioni comiche di Aristofane, che delle malinconie razionalistiche dei pedanti, sebbene fosse egli pure altissimo critico d'arte, non aveva ancora sospetto o conoscenza.

76. Ma l'allegoria non è altro che un caso speciale della sovrapposizione di due concetti differenti, — la quale può darsi anche in altre forme e in altre occasioni senza che però ci sia affatto necessità nè convenienza che l'uno corrisponda all'altro esattamente. Succede spesso che molte sieno le fila delle quali il poeta intesse il suo lavoro, molti gli elementi dei quali ragion vorrebbe che si tenesse sempre conto razionale e proporzionale, senza che lo si tenga sempre. Anche qui avviene ciò che abbiamo visto in altri casi; ciò che nel momento presente più importa, questo si avanza sul primo piano a scapito di tutto il resto, e

quando il lettore o l'uditore se ne accontentino e la loro immaginativa sia soddisfatta, ciò che può avere valor razionale, ma lì non ha valore sensibile, è come non fosse, specie se per volerlo mantenere ne venisse un guasto a questa presente e principale impressione. Non è la ragione, non è la logica quella che ha in arte il diritto alla precedenza. Chi pertanto nelle opere d'arte si ostina a voler trovare tutto appuntino e a rendersi conto di ogni esigenza di questo genere, l'una delle due, o dà addosso al poeta perchè è in ciò manchevole, e questa è la festa che si fanno i pedanti qualche volta nello stroncare le opere dei moderni, o lo tira coi denti per ridurlo alla propria misura; e questo è lo strazio che i pedanti fanno abitualmente delle opere degli antichi. Ma veniamo a qualche esempio.

Ed eccone ancora nella Divina Commedia uno evidente. Nell'Inferno lo spazio si restringe quanto la colpa è più grave: i lussuriosi hanno il cerchio più vasto, perchè l'incontinenza seduce maggior numero di anime, come quella che

Men Dio offende, e men biasimo accatta.

Nel Purgatorio, invece, la colpa diventa più lieve quanto più si sale, e questo è pensato con perfetta ragione e perfetto riscontro all'Inferno; ma di necessità, per la figura stessa eletta a rappresentare cotesto mondo della espiazione, quanto più si sale, più lo spazio si restringe, e i lussuriosi hanno la cornice più piccola, e sì che quella cornice deve ospitare non solo gli incontinenti di lussuria, come il secondo cerchio infernale, ma anche i maliziosi di lussuria, pentiti, s'intende, come i sodomiti. S'ha dunque da dire che quando la colpa è meno grave sono in grandissimo numero i dannati, e proporzionatamente in piccolissimo i salvi? Io non ricordo di aver mai visto proposta questa que-

stione, — e forse mi sfuggì, perchè io mi diletto poco di questioni bizantine; — ma se fu posta, non può essere mancata anche la soluzione: che cosa non si trova, a volerla trovare? E una soluzione facile sarebbe questa, che nei cerchi più piccoli del Purgatorio la pena si sconti in più breve tempo e che così si faccia posto a chi continua a sopravvenire. Ma la soluzione non sarebbe attendibile: Dante infatti non tocca punto di questa disuguaglianza di misura, anzi, a voler sofisticare, si troverebbero piuttosto degli indizi del contrario. Infatti, per tacere che i suffragi prestati dai vivi, più intensi finchè è più intenso il dolore, appunto per questo devono essere più efficaci nel primo periodo della purgazione, che negli ulteriori (e perciò Forese, che fu suffragato dalle preghiere della moglie, è già nel sesto cerchio), sta in fatto che e nel sesto cerchio e nel settimo Dante incontra parecchi suoi contemporanei, i quali erano tutti morti da poco, e, a non volerli ritenere innocenti di ogni altro peccato, converrebbe ammettere che in breve giro di anni si fossero mondati di tutte le altre colpe.

Gli è che la consentaneità logica neanche qui può aver luogo, e la convenienza ancora una volta si deve cercare soltanto entro certi limiti. Prima della ragione il poeta deve accontentare i sensi e l'immaginativa, e perciò non già i computi logistici e sillogistici devono tenere il primo luogo, ma l'impressione e la disposizione in cui presumibilmente l'animo del lettore si trova e il particolare effetto che l'artista volta per volta intende produrre. Così i peccatori singoli nell'Inferno e nel Purgatorio non sono distribuiti secondo che, giusta un giudizio razionale e rigoroso, avrebbero dovuto, ma secondo quella colpa, fosse essa un atto singolo o un abito d'agire, per la quale o divennero famosi, o si segnarono nell'immaginativa del poeta di

una speciale caratteristica. Buonagiunta, per esempio, è tra i golosi, e Guinizelli tra i lussuriosi, perchè di queste colpe ebbero più che di altre censura dai contemporanei; e Dante non avrebbe corrisposto a questo sentimento del pubblico, se li avesse collocati intanto a purgare altri difetti meno in loro appariscenti. Il concetto logico deve cedere il campo al sentimento passionale, ed è vano cercare tra essi conciliazione. Così si spiega come Taide per aver fatto un complimento esagerato sia punita più sotto di Capaneo e di Ezzelino: essa era il caso tipico dell'adulazione, l'esempio citato dall'autorità di Marco Tullio, e questo a Dante bastava. Così Didone e Cleopatra sono tra i peccatori carnali e non tra i suicidi, poichè in loro il suicidio apparisce come un fatto secondario e quasi una mera conseguenza delle loro disgrazie amorose; e Vanni Fucci è tra i ladri e non tra i seminatori di discordia (1), perchè piacque a Dante attribuirgli e rincarargli l'infamia di una colpa anche più disonorevole. Se Dante si fosse messo in capo di applicare un sistema di punizioni proporzionato alla responsabilità soggettiva dei peccatori, non sarebbe venuto a termine di nulla, e ogni ordinamento sarebbe andato sossopra. Le attenuanti e le scuse che potevano avere i rei di colpe più gravi, egli invece le riconosce piuttosto col suo contegno verso il dannato: Farinata, Brunetto, Ulisse e Diomede gli parvero degni di singolare rispetto: Filippo Argenti, reo di colpa più lieve, è trattato come un cane.

(1) Che non sia tra gli iracondi o tra i violenti contro il prossimo, come Dante avrebbe potuto aspettarsi (*Inf.*, XXIV, 128:

Ch'io 'l vidi uom già di sangue e di corrucci)

si capisce facilmente; la colpa maggiore assorbe in sè la minore: qui invece sarebbe il caso inverso.

77. Ma non solo nell'arte riflessa ha luogo una sovrapposizione di concetti: mentre anzi in questa può forse mancare, nell'arte spontanea, se è arte vera, non manca mai, ancorchè le risibili sottigliezze di certa critica già antiquata sul simbolismo mitologico sien riuscite per conseguente reazione a far credere piuttosto che nulla affatto sia da andare a cercare al di là della lettera.

Osserva molto ragionevolmente il Rajna nell' introduzione alle *Origini dell'epopea francese* (pag. 9) che " prima che il succedersi della notte e del giorno, dell' inverno e della primavera, della siccità e della pioggia si concepissero come una guerra, convien bene che le guerre abbiano avuto una parte assai considerevole nella vita umana ". In altre parole, si può dire che il termine che si prende per paragone, in quanto deve essere più noto, è logicamente anteriore alla cosa con cui si chiama a confronto; — l'uomo perciò in questo caso nel pensiero della specie è antecedente al fenomeno naturale, e l' epopea umana deve essere anteriore all'epopea divina, anzichè viceversa. Io sono pertanto d'accordo pienamente ed interamente in questa convinzione. Non vorrei però che altri di ragionamento in ragionamento ne cavasse delle deduzioni esagerate, e osservando analogamente che i casi singoli sono antecedenti alle norme generali, negasse all'arte spontanea e primitiva ogni carattere di universalità, e non volesse vedere in essa altro che la rappresentazione di fatti isolati e accidentali. Come tutte le nostre concezioni sono determinate nel tempo e nello spazio e improntate del carattere di questi due dati che informano tutto il nostro modo di conoscere, così i fenomeni naturali in mezzo ai quali viviamo, non tanto perchè colpiscano di meraviglia la nostra fantasia, quanto per la loro costanza e invariabile periodicità e per la nostra

abitudine quotidiana ed ereditaria di esserne spettatori, non possono non disporre, ancorchè a nostra insaputa, la fantasia nostra a coordinare in modo analogo anche le altre immagini e gli altri concetti e a preferire tra i fantasmi singoli e i loro procedimenti quelli che paiono più conformarsi a questi procedimenti e a questi esemplari. Di questa corrispondenza tra il mondo esterno e le nostre concezioni morali ho toccato già altrove (1), e qui mi sia lecito ripetere le mie parole. " L'ambiente che ne circonda ", dicevo, " esercita sopra di noi, e più dovea esercitare sull' uomo primitivo, un'azione informatrice o coordinatrice. Il piccolo cosmo umano si plasma così sul gran cosmo, e l'ordine che è nei fatti naturali predispone e determina l'ordine dei fatti psichici; quindi i fenomeni umani diventano per suggestione e per abitudine come l' immagine dei fenomeni della natura, e la concordia o la discordia delle forze naturali, i contrasti e le affinità, i procedimenti e le evoluzioni del mondo esterno si ripetono nel mondo della psiche in misura ed in ordine analogo; anche l'anima umana impara a conoscere le proprie aurore e i propri tramonti, il sereno e la tempesta, la primavera e l'autunno; e l'esemplare della natura è la prima legge morale dell' uomo nuovo. Non è dunque nessuna meraviglia, se anche le concezioni dei fatti umani si disegnarono e continuarono a disegnarsi, anche nel mondo greco, su gli stessi modelli, se la pietà per il giovane spento nel fior degli anni si informò al comune e ben noto sentimento di dolore per la fiorente natura inaridita dagli ardori dell' estate e disseccata dai geli invernali, e se così i fatti singoli e privati poterono innalzarsi a tipi e caratteri d'interesse

(1) *Leggenda e storia di Roma,* in « Rivista d'Italia », a. I (1898), fasc. IX, pag. 74 e segg.

generale „. Così, prima ancora della legge del viver sociale, su questa corrispondenza tra l'ordine del mondo esteriore e quello del mondo interno si modellò il senso del ritmo, dell'armonia e della proporzione, non so se io dica perchè il ritmo, l'armonia e la proporzione sono costanti nella natura alla quale l'uomo si informa, o piuttosto e meglio perchè l'uomo è della natura parte essenziale e principalissima e perciò è governato dalle medesime leggi.

Che se ciò dal più al meno, per quello che ho detto, è vero per ogni tempo e per ogni luogo, se le condizioni climatiche e la configurazione geografica d'un paese sono universalmente riconosciute come elementi informatori del carattere di quel dato popolo; tanto più larga efficacia deve aver avuto questa tendenza in quelle epoche nelle quali la riflessione non avea ancora messo le ali, nè la coscienza individuale aveva ancora formulato le proprie interrogazioni al mistero dell'universo, nè era germogliata ancora la pianta del dubbio, nè era accesa l'esca d'alcuna ribellione. In quel tempo là non si potrebbe pensare un'arte che non rispecchiasse in se stessa queste leggi generali, che non celasse dietro alle particolarità della forma un pensiero o un sentimento universale. Non è fuor di luogo pertanto cercare in quell'arte un significato più riposto di quello che appaia alla superfice delle parole, e, pur ritenendo arbitrario spiegar l'Iliade coi miti solari e lunari, tener per fermo che l'interesse principale di essa e ciò che ancora in essa è vivo ed attivo non consiste esclusivamente nè principalmente nelle bizze transitorie ed accidentali di Agamennone e di Achille, ma che sotto le apparenze di Achille e di Agamennone, senza che il poeta ne fosse consapevole, sta l'anima del popolo greco, anzi l'anima dell'umanità, e che appunto perciò i poemi più antichi, e l'Iliade in ispecie, hanno carattere

di perennità e appassionano ancora il lettore, che non sia citrullo o grammatico, in qualunque tempo, in qualunque luogo, e qualunque sia lo stato dell'animo suo.

Perocchè questa dell'universalità è principalissima tra le condizioni d'essere dell'arte; questo è il suo contenuto necessario, e a questo si limita la norma morale, a cui, in quanto è arte, deve obbedire. Si è infatti discusso, a proposito ed a sproposito, se l'arte basti a se stessa, o se debba avere anche un ufficio educativo; e come suole succedere, dopo tanto discorrere, ciascuno è rimasto nella propria opinione. Ora, sarà bensì desiderabile, sarà anche civilmente doveroso che il contenuto dell'arte sia morale, ma sarà doveroso e desiderabile per altri motivi, e sieno pure serî e gravissimi. Quanto a sè, le sue leggi non bisogna andarle a cercare fuori di essa, ma bisogna che nascano da essa, che sieno non già imposizioni e coazioni esteriori, ma condizioni interne e proprie del suo essere. La universalità è questa condizione interiore, e nasce da due cagioni; l'una questa, che abbiamo veduto ora, della corrispondenza tra la psiche umana e l'ordine del mondo esteriore; l'altra quella che abbiamo riconosciuta fin da principio, esser cioè l'opera d'arte immagine non delle cose ma delle idee, non del contingente ma dell'universale. Questa è la morale, diremo così, iniziale che le è necessaria per esser arte, non la morale positiva e civile. Questa è la legge che deve governare il contenuto dell'arte, e non occorre che di essa l'artista sia consapevole.

La concezione artistica può essere, ed è bene che sia, determinata in ogni sua parte; la immagine deve essere ben vera e ben propria e ben atta a rappresentare particolarmente l'idea di quella cosa e le modalità e le caratteristiche proprie di essa, in modo da farla ben distinta da ogni altra cosa o idea simile;

essa deve esprimere quella idea; ma, appunto perchè è espressione di un'idea, deve essere insieme virtualmente suscettibile di estendersi dal particolare al generale. Quando Dante scrisse il sonetto

Tanto gentile e tanto onesta pare,

espresse un sentimento che era affatto suo proprio, e che da nessuno forse fu sentito così intensamente e nel modo come fu sentito da lui; ma insieme espresse un sentimento idealmente universale, toccò una corda che risuona nel cuore di tutta l'umanità, pose l'anima del lettore in una disposizione analoga a quella dell'anima sua. Così il sentimento del poeta germoglia nell'anima del lettore; così la specie collabora alla creazione dell'artista, la cui opera non è un accidente, ma un fenomeno che rivela una legge. Se invece uno viene ucciso da un tegolo che gli casca per caso sul capo; se ad un altro, mentre sta per fare una dichiarazione amorosa, gli capita di sternutare, o gli entra un moscerino in un occhio, ancorchè queste sieno combinazioni che si possono ripetere, appunto perchè sono *combinazioni* (τὸ συμβεβηκός le chiamerebbe Aristotele), non rappresentano nessun universale, e non possono essere pensate come materia dell'arte, se però almeno, come il caso dello starnuto, non sieno tali da produrre un contrasto violento tra il fatto intenzionale e l'accidente, e da dar luogo al comico o all'umoristico. Ciò che è puramente particolare, lo abbiamo detto fin da principio, rimane fuori di noi, e ci lascia impassibili e indifferenti; ciò che è insieme universale, non solo entra in noi, ma per noi si ricrea come cosa nostra e nella misura della potenzialità nostra. A leggere il sonetto di Dante, non solo apprendiamo che cosa a Dante soleva accadere, ma proviamo noi stessi un sentimento analogo al suo e un'analoga disposizione.

Quella poesia pertanto, che più delle altre produce in noi questi effetti, più delle altre risponde alle esigenze dell'arte e più delle altre è duratura: e la poesia d'Omero, appunto perchè più d'ogni altra era libera da pregiudizi retorici, più di ogni altra sotto i casi particolari rispecchia la storia generale dell'anima umana. Orazio vi imparava più di morale che non in Crisippo ed in Crantore, e noi stessi, dopo quasi trenta secoli, ci si ritrova rappresentati lì più al vivo e più al vero, che non in moltissimi romanzi moderni: lì è l'uomo di tutti i tempi; nei moderni, quando la riesce bene, c'è appena l'uomo di quel dato periodo o di quel dato momento.

78. Con tutto ciò, ed anzi appunto per ciò, non s'ha ad intendere che l'universale debba trovare nel particolare un corrispondente esatto e continuato, in modo da riconoscere costantemente in questo il carattere tipico di quello. Il fare di un personaggio il rappresentante di un dato vizio o di una data virtù è un concetto così unilaterale, che non poteva nascere se non nella malinconia di qualche cervello moderno: gli antichi rappresentavano uomini interi e non frammenti. La loro chimica non era giunta ancora a separare i corpi semplici o a far degli estratti concentrati di una data essenza: le sostanze loro non si conservavano tappate in barattoli, ma si coglievano quali le produce la natura, commiste e composte con altre. Perciò Achille non è soltanto una distillazione di iracondia, nè Orazio stesso lo intese rettamente quando, scambiandolo per Rodomonte, insegnava, *A. P.*, 120-22:

Scriptor honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer
Iura neget sibi nata, nihil non arroget armis:

come del pari l'Alfieri tradusse male le furie d'Oreste

nella tragedia di questo nome, rappresentandolo come un mezzo matto frenetico, che imbizzarrisce ad ogni momento per ogni lieve cagione. L'eroe non è eroe soltanto, ma innanzi tutto deve sapere essere anche uomo, ed Enea, che vuol essere eroe anche contro il virgulto, è una figura falsa e convenzionale.

I personaggi dei poemi omerici adunque, ancorchè abbiano carattere d'universalità, non sono incarnazioni di concetti astratti determinati; Nestore non è stato immaginato per rappresentare la prudenza, Ulisse l'accortezza, Achille la generosità, e così via. Neppure sono pensati come tipi di determinati caratteri fissi, Agamennone del re soverchiatore, Menelao del marito offeso, Elena della infedele pentita. Non erano temi di scuola quelli che Omero s'era proposto da trattare, ma fatti e immagini vive: ogni suo personaggio è uomo intero, ancorchè prevalga in lui una determinata tendenza: prevale bensì una tendenza, ma questa non soffoca nè distrugge tutto il resto.

“ Ogni vera poesia „, dice il Grimm (1), “ è suscettibile della più varia interpretazione, poichè essendo germogliata dalla vita ritorna anche sempre ad essa; essa ci colpisce come la luce del sole, in qualunque luogo ci troviamo „. Ed applicando il principio alle favole continua: “ Di qui si spiega come da queste favole così facilmente si tragga un'applicazione per i casi presenti: questo non era il loro scopo, nè, poche eccettuate, vennero composte per ciò, ma scaturisce da esse come un buon frutto da un fiore sano senza cooperazione degli uomini „. E dice verissimo: si potrebbe anzi osservare, come il contenuto della formula aggiunta per morale sia spesso molto più povero di ciò

(1) *Kinder- und Hausmärchen*, citato da A. Ludwich, *Die hom. Batr.*, pag. 28, nota 79.

che la favola significa veramente: apransi per esempio le favole d'Esopo (1), e quanto questo sia vero, si toccherà con mano a ogni pagina. Il *fabula significat* è sempre peggio che inutile: o dice cosa che tutti sanno, o impoverisce il senso del mito. Quando Pandaro viene ucciso, *Il.*, V, 296, Omero non nota che questa fosse la giusta punizione del suo tradimento, e chi gli appose questo a difetto non si accorse di fargli un elogio: se ciascuno sa porre da sè i due fatti in relazione tra loro, non occorreva li mettesse il poeta. Così avviene di ogni vera poesia: c'è un universale sotto le apparenze del particolare, ma quando tentiamo di determinarlo, per la sua stessa natura di universale, non lo possiamo abbracciar tutto intero, ed è giusto che lo si trovi insieme e crescente e calante della nostra misura.

La poesia allegorica pertanto e la simbolica e simil genere sono decadenza e corruzione quando sono razionali. Nei suoi moventi è una reazione legittima contro il positivismo in senso stretto, che è la specie più umile del razionalismo: la pedanteria può voler veder dentro nell'opera d'arte e sminuzzarla fino agli ultimi elementi, ma l'anima sana e vigorosa, l'anima che vive e che sente, sente anche che la vita è mistero e che l'essenza dell'arte, come l'essenza della vita, è in quell'al di là che la pedanteria nè spiega nè vede. Il moderno furore per l'arte simbolica non è che un effetto di questo bisogno, bisogno che si fa sentire più prepotente e più intemperante quanto più lo si volle reprimere. Ma perchè questa reazione sia sana, occorrerebbe innanzi tutto evitasse di attingere alla stessa fonte dell'errore contro cui si ribella. Tra la cosa ed il simbolo, tra il particolare e l'universale deve esser

(1) *Fabulae Aesopicae,* ed. Halm (Lipsia, Teubner).

rapporto di suggestione e non di ragionamento, e una suggestione costantemente voluta e conscientemente fatta notare non è più suggestione, ma persuasione. Il simbolo, come l'allegoria, sarà fonte di poesia vera fino a che resta in una certa indeterminatezza e vaporosità che basti a far sentire l'analogia tra le cose avvicinate. Ma chi vi insiste troppo e richiama la riflessione e la ragione sopra di esso, costui mette in vista non i rapporti di analogia, ma le disformità tra i due concetti, e per lo meno limita, definendoli, i detti rapporti. Achille sulla spiaggia del mare, come lo rappresenta l'Iliade, è più poetico e insieme più vero di quello del nostro commento, che l'anima d'Achille era in tempesta come il mare, o che il suo dolore era infinito come il mare, o che so io: — ciascuno di questi commenti contiene del troppo e del falso, poichè l'equazione è manchevole assai e per misura e per qualità, in quanto il determinato è sempre più breve dell'indeterminato e tra questi termini contradditorî non è possibile parificazione. Il simbolo pertanto, l'allegoria, l'allusione e ogni altro rapporto con l'universale, per essere buoni e legittimi e non impotenti sforzi di retorica, devono nascere ed effettivamente nascono col concetto particolare, e sono anzi una cosa sola con esso. Il senso morale della Divina Commedia non v'è stato aggiunto esteriormente per deliberata riflessione del poeta, ma è inseparabile dal senso letterale, e gli uomini dell'Iliade sono uomini universali, perchè sono uomini veri. I personaggi pertanto e i caratteri che l'arte crea non sono per loro natura compilazioni conscienti di concetti singoli e di osservazioni minute, non sono dei prodotti della riflessione e della moralizzazione, ma sono essi stessi, come gli uomini veri, argomento di analisi e materia di studio.

Consideriamo in via d'esempio il personaggio di

Elena nel terzo dell'Iliade. Io non so capire come per molti critici questo libro possa parere interpolato. Che in qualche antico canto primitivo, che avesse trattato lo stesso soggetto dell'Iliade, una scena siffatta potesse del tutto mancare, non mi è difficile ammetterlo; ma nego che potesse mancare in un poema composto con sentimento d'artista. Lascio stare l'opportunità, che tutti riconoscono, di presentare fino dai primi canti i principali personaggi della parte troiana, e innanzi tutti Paride ed Elena, cagione della guerra. Ma più che la presentazione materiale importava che su questi personaggi, e sopra di Elena principalmente, si fissasse la simpatia dell'uditore. Una donna che scappa dal marito portandogli via anche i gioielli è un'avventuriera ben poco fine, per la quale, per quanto si sia nei tempi eroici, non si vede come potesse essere avvenuta una guerra, o come, pur essendo avvenuta, non ne fosse spento ogni interesse. Occorreva dunque trovar modo di toglier via questa eventuale mala prevenzione; occorreva coonestare il dato della rozza leggenda primitiva disadatto oramai ad un popolo avviato all'incivilimento; occorreva anzi appassionare l'uditorio intorno a questo dramma. Paride non aveva compiuto una bella impresa, e perciò è inviso ai Troiani stessi; ma odiosissimo sarebbe stato se non avesse avuto alcuna scusa. E la sua scusa è che Elena, v. 158, " terribilmente alle Dee immortali nel volto somiglia ". Non la accampa lui però questa scusa, chè ognuno si dà ad intendere facilmente che la propria passione sia irresistibile; non la mette innanzi il poeta come asserzione sua propria, chè apparirebbe un'iperbole retorica; ma la fa sussurrare sommessamente dai vecchioni del consiglio di Priamo, dai seniori del popolo pieni di prudenza e di esperienza, che avevano visto tanti guai nei lunghi anni della guerra e che

pur potevano prevedere per essa la rovina della patria. Quando costoro spontaneamente convengono e riconoscono che non era poi senza scusa se per questa donna i Troiani e gli Achei soffrivano travagli da tanti anni, anche a Paride bisognerà pure concedere molte attenuanti: egli aveva obbedito ad una forza irresistibile, diremmo noi; egli fu trascinato da una forza fatale, avrebbe detto un antico; insomma egli non è più responsabile, o non è così gravemente responsabile. Quanto ad Elena, se il poeta l'avesse rappresentata come l'adultera contenta, ho detto già, l'avrebbe resa odiosa ai lettori; se l'avesse rappresentata come la vittima d'una violenza, avrebbe reso più odioso Paride. Nel principio del libro pertanto essa prende un contegno quasi d'una fuggitiva pentita, e tanto verso Priamo quanto verso Paride essa si comporta con modestia e dignità. Ma se questo pentimento fosse profondo e durevole, la sua ulteriore permanenza in Troia sarebbe effetto di una costrizione materiale, di una violenza che le si fa, e torneremmo nell'inconveniente di prima. Bello e moralmente puro è il suo carattere nella τειχοσκοπία, ma non si può dire che l'ultima scena del libro lo guasti: Omero volle toglierle l'apparenza di cortigiana, ma non darle l'aureola di martire. Ella è debole, ella riconosce, o meglio sente nel fondo dell'anima quale sarebbe il suo dovere, ma crede ella pure alla fatalità, che si incarna nel volere di Afrodite, e benchè un po' di mala voglia, si lascia sedurre dalla sensualità. Elena non è il tipo caratteristico di alcuna virtù o di alcun vizio, non rappresenta nulla nè allegoricamente nè moralmente; ma è semplicemente Elena moglie di Menelao e rapita da Paride, ed ha i sentimenti e le passioni non dei tipi caratteristici, ma delle persone vere, di quelle che vivono nella vita reale, non nelle riflessioni dei filosofi. Senza

dunque asseverare che proprio ogni verso dell'ultima scena sia sgorgato direttamente dalla pura fonte del poeta, dico che quest'ultima scena serve benissimo a rimettere le cose a posto e a ricondurle a quella realtà, dalla quale a un certo punto pareva tendessero ad allontanarsi. Paride propone di dirimere la guerra con un duello; Zeus è disposto a lasciar fare la pace; Elena sente desiderio del primo marito e della sua casa: — sono come tre raggi momentanei di luce in mezzo alla tenebra delle passioni, tre sentimenti corrispondenti tra loro, offuscati però subito dopo dalla fatale cecità che incombe sopra i mortali. Quale era dunque il vero sentimento di Elena? per chi faceva voti essa durante il duello? Il poeta non lo disse e non volle chiarirlo: per chiunque dei due si fosse decisa, ci troveremmo assai da ridire. Sono poi fatti psichici così complessi, che non pure alla riflessione primitiva, ma ardui sarebbero all'analisi nostra. Egli non doveva chiarire questo punto, come Dante non ci chiarì che cosa abbiano fatto Paolo e Francesca quel giorno che non lessero più avanti nel libro, come Euripide non approfondì nell'*Alceste* lo studio del carattere di Admeto, chè l'avrebbe dimostrato indegno del sacrificio della sposa, e avrebbe tolto insieme alla bellezza del sacrificio, quando fosse stato fatto per un indegno: il mito anche in questo caso, come abbiamo notato di già, avea messo un personaggio in luce ed uno in ombra, e il poeta fece bene a lasciarli al loro posto.

XIII.

Proposizione XV. — *È probabile e verisimile in arte ciò che è coerente, cioè nello stesso ordine morale e intellettuale del concetto principale, sia esso o no conforme al verisimile del mondo reale* (1).

79. Dopo quanto ho discorso fino a qui la proposizione che ho posto in testa di questo capitolo può parere piuttosto la conclusione e la conseguenza legittima delle premesse, che non un nuovo principio che abbia bisogno di ulteriore dimostrazione. Solamente occorre badare a non prendere equivoci nel significato delle parole. Verisimile vuol dire simile al vero: ma che cosa intenderemo per *vero*? Se l'arte, come abbiamo veduto, non è imitazione della natura nel senso che volgarmente si dà a queste parole, certamente il verisimile nostro non si avrà da ragguagliare al vero delle cose, ma ai tipi, alle idee e al modo di concepirle, in una parola a quel vero più universale e più assoluto, che traluce sotto le apparenze e le contingenze delle nuove forme. Non è ufficio del poeta, dice Aristotele, il raccontare ciò che è avvenuto, ma ciò

(1) Cfr. Croce, op. cit., pag. 35 e segg.

che si immagina che avvenga ed è possibile secondo le leggi della probabilità o della necessità (1): — probabilità e necessità, si capisce, ragguagliate a quel primo dato dell'universale (τὰ καθόλου) che è vero oggetto della poesia, non del particolare (τὰ καθ' ἕκαστον) che è l'oggetto della storia. Dove pertanto le idee e le cose non si corrispondono (e sempre queste sono troppo scarse e troppo corte in confronto di quelle), a quelle bisognerà che badiamo per conservare la verosimiglianza, — ammesso sempre che l'arte nostra sia arte sana, che cammini con le proprie gambe, e non si accontenti di lucidare i disegni della natura. E tra il verisimile del mondo reale e il verisimile del mondo artistico di necessità sarà perciò una notevole differenza, quando differenti, come abbiamo veduto, sono le leggi della natura e quelle dell'arte. Se infatti qui differenza non ci fosse, mentre c'è in tutto il resto, qui la norma non sarebbe conseguente e consentanea con le altre, mentre della probabilità e della verosimiglianza non vi ha dubbio che la consentaneità sia primo e necessario requisito. Ci sarà pertanto una specie di probabilità razionale da cercarsi e da applicarsi nelle opere che sono nello stretto dominio della nostra ragione, ed una probabilità, in un certo senso, irrazionale adatta alle opere che della ragione oltrepassano i limiti. Una fotografia, poniamo, rappresenta la realtà delle cose; una caricatura rappresenta una trasformazione ideale di esse: ebbene, non solo guasteremmo il quadro se in mezzo alla riproduzione fotografica inserissimo delle figure caricate, il non reale vicino al reale, ma altrettanto e più lo guasteremmo se in un gruppo di cari-

(1) *Poet.*, IX, 1: οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

cature introducessimo immagini non caricate, il reale vicino al non reale. " Se si volesse rappresentare una scena di campagna ", dice un arguto scrittore inglese a proposito del teatro (1), " piena di greggi e di mandre, sarebbe ridicolo il dipingere la campagna soltanto sulla tela e ingombrare diverse parti del palco scenico con vere pecore e buoi. Questo è congiungere cose che non vanno insieme e fare la decorazione parte reale e parte immaginaria ".

Il ragionamento mi pare chiaro ed evidente, e non vedrei che cosa si potesse opporgli: ma se esso è buono in teoria, bisogna vedere di non offenderlo nella pratica. Certamente il vero che a noi è più vicino, è quello che ci apparisce applicato alle contingenze della natura; questo occupa i nostri sensi e la nostra ragione, e lo studio stesso di questi fenomeni fa sì che ad esso, se non esclusivamente, almeno in modo assolutamente preponderante informiamo il nostro intelletto. Sarà perciò errore scusabile e spiegabile se, trovando anche in arte una dismisura, ne imputiamo il difetto allo scostarsi da quei moduli cui la mente nostra è abituata, e se questi prendiamo per canone anzichè l'idea principale e informatrice dell'opera. Tutti noi abbiamo letto dei romanzi, abbiamo assistito a dei drammi, e spesso li abbiamo condannati per difetto di verisimiglianza: or questo giudizio fu spesso retto in se stesso, ma spesso anche iniquo nei motivi: quei romanzi spesso sono inverisimili non già perchè manchi in essi o in qualche loro parte la vita reale e quotidiana, ma perchè questa realtà quotidiana spesso è intromessa a concetti che vanno al di là di essa. Così in un'azione coreografica, se uno degli attori vestisse i panni di tutti i giorni, la inverisimiglianza non

(1) «Spectator», 6 marzo 1710, n. 5.

sarebbe già data dalla mascherata degli altri, ma dalla sconveniente e goffa serietà di quello solo.

Certamente l'ideale, se va al di là del reale, non lo esclude però, ma lo comprende, e in Eschilo e in Shakespeare troviamo delle scene realistiche accanto ad altre della più alta idealità. Come questo possa darsi e conciliarsi senza turbare quell'armonia di cui si è parlato, è cosa della quale la ragione non può tracciare le norme; ma anche di sopra abbiamo visto che talora il toccar terra è necessario alla nostra fantasia, come ad Anteo, per riprendere le forze. Se ciò che è fuori del mondo dei sensi, il concetto di Dio, di anima, di ombra, ecc. non può in arte sostenersi sull'ali, senza prender fiato di tanto in tanto, non sarà meraviglia se anche in altre contingenze abbiamo bisogno di questi riposi. Oltre di ciò è bensì vero che chi edifica in proporzioni superiori a quelle di tutti i giorni, serbando l'armonia delle parti, in certo modo dissimula l'esagerazione delle misure; e chi entra in S. Pietro a Roma alla prima non resta colpito; come si sarebbe aspettato, dall'enormità della costruzione; ma se la dissimulazione fosse piena ed assoluta, nulla affatto sarebbe la meraviglia. Se ciò che è enorme deve farmi lo stesso effetto di ciò che è normale, sarebbe uno spreco inutile e contro ragione: il bue, che vede tutte le cose più grandi di quanto le vediamo noi, non riceve complessivamente un'impressione troppo diversa dalla nostra, poichè la proporzione resta identica. È pertanto necessario che la illusione sia limitata. Perchè si abbia illusione, bisognerà che sia tolto alla rappresentazione ciò che avrebbe di urtante e di disgustoso, bisognerà che sia evitata ogni sproporzione stridente: una cappelletta di grandezza normale sarebbe in S. Pietro una stonatura: ma d'altra parte bisogna pure che le proporzioni normali non sieno per noi affatto dimenticate,

poichè esse sono il termine del confronto, còl quale misuriamo la grandezza dell'opera ideale. Non c'è per noi altra via di conoscere se non il giudizio di paragone; ed anche ciò che va al di là dei limiti della nostra contingenza quotidiana non può per noi acquistare valore alcuno, se non si mette in rapporto con questa contingenza. Le scene realistiche di Eschilo e di Shakespeare richiamano perciò l'attenzione alla misura delle loro concezioni idealistiche: esse non sono membra sproporzionate al resto del corpo, ma solo termini di confronto presi da quel mondo comune che è appunto la nostra misura: così in S. Pietro il sacerdote celebrante non è scelto da una famiglia di giganti, celebra davanti a un altare di sufficente misura, e adopera messale, calice, ampolle della solita grandezza normale. Non è dunque la fusione o la confusione delle misure che possa essere ammessa; ed anche ciò che più pare disforme, deve essere diretto a contributo di quell'unica idea, deve trovare il suo posto in quel dato accordo.

La dismisura invece si nota, e incomincia l'inverisimile e il falso, là dove l'idea e la realtà si confondono e si sovrappongono con tendenze discordi. Eschilo ci porta in un ambiente che non è più di questo mondo. I suoi personaggi sarebbe poco chiamarli eroi; sono esseri veramente più che umani. Prometeo e Clitennestra sono figure gigantesche. Una moglie che fa le fusa torte al marito e poi, com'egli ritorna dopo una lunga assenza, lo uccide a tradimento d'accordo col ganzo, — questo dato della favola nella vita di tutti i giorni non è nè nuovo, nè bello, nè simpatico. Ma Eschilo non solo lo riscatta da ogni volgarità, ma lo innalza alla maggiore sublimità tragica, portando la scena in un mondo superumano, in un mondo irreale, e insieme disegnando i caratteri con

tal forza e consistenza, che cessano di colpire come improbabili, e sembrano invece i naturali abitatori di quel mondo straordinario (1). Così lo Shelley nei *Cenci*, da un fatto che nella realtà sua non poteva destare che raccapriccio, trasse una concezione drammatica degna di Eschilo. Ma sì l'uno, che l'altro poeta furono consentanei a se stessi e nella sostanza e nella forma. La lingua di Eschilo nacque insieme con la sua concezione, e le è intimamente connessa, anzi ne è parte, inimitabile e inalienabile come la lingua di Dante. Euripide invece, che pure era per molti rispetti un vero poeta, si trovò per questo in dismisura. Egli rappresentò uomini mediocri e casi mediocri, ma usò una lingua già cristallizzata dal formulismo, donde le risa di Aristofane. La Clitennestra eschilea usa frasi e vocaboli e immagini che sono del tutto fuori del comune, come ne sono lontani i suoi pensieri: i personaggi di Euripide, che di solito vivono della vita comune, parlano spesso sui trampoli: per questo rispetto dunque Eschilo è più verisimile d'Euripide.

80. Non si ha da credere per altro che tutta la difficoltà si riduca a saper tenere ben separate le due grandi categorie del reale e dell'ideale, e che, fatto questo, le cose procedano liscie e facili come conseguenze spontanee delle premesse. Come nella realtà si distinguono poi i diversi caratteri, e nel riprodurne le differenze più che le somiglianze e nel trovare e rappresentare tra le differenze stesse l'unità e la consentaneità consiste essenzialmente la rappresentazione del vero, — così è pure nel mondo delle idee, e con variazioni maggiori, in quanto questo non è vincolato dai limiti della materia. I diavoli di Dante e quelli di Milton

(1) Haigh, op. cit., pag. 77.

non hanno altra analogia che quella d'essere gli uni e gli altri concezioni idealistiche; ma nel *Paradiso Perduto* stonerebbe maledettamente la fiera compagnia dei dieci demoni, e nella Divina Commedia non potremo mai sostituire Satana a Lucifero.

Non occorre poi dire che una stonatura in una concezione ideale può essere più disastrosa che non nella riproduzione della realtà: in questa infatti la realtà stessa ci riconduce poi in carreggiata senza sforzi, e riconosciamo subito il luogo e l'ambiente, come quelli che già ci erano noti; ma in quel mondo invece del quale non abbiamo diretta esperienza, che non cade sotto i sensi immediati, ma si muove nelle immaginazioni della fantasia, una volta smarrita l'idea direttiva, perduta la nota fondamentale, è assai difficile raccapezzarsi, e ogni illusione si rompe.

Che se il verisimile dell'arte si deve ragguagliare non alla realtà, ma all'idea, se ciò non è una facoltà, ma una necessità, ne viene di conseguenza che le maggiori e più legittime divergenze tra la realtà e la creazione artistica si riscontreranno là dove la realtà è dall'idea più lontana, ed è determinata non da norme assolute e naturali, ma da semplici convenienze abitudinarie. Mi spiego con un esempio. Che la regina esca dal suo palazzo sulla pubblica via per parlare al primo capitato che la chiama fuori, non è cosa che si usi o si ammetta in nessun paese civile, e chi rappresenta sulla scena una cosa simile viola queste elementari convenienze sociali. Eppure Eschilo ha fatto questo. Nelle *Coefore* Oreste, accompagnato da Pilade, batte alla porta del palazzo reale, vv. 649 e segg., e chiede di qualcuno dei padroni, poichè ha da portar loro un'imbasciata: alla sua richiesta esce Clitennestra, v. 664. — Nessun moderno si permetterebbe con la regina una tal confidenza; noi cercheremmo una soluzione dif-

ferente, useremmo di un giro più lungo; la scena come Eschilo l'ha concepita sarebbe per noi affatto inverosimile. Ora io non dico che avremmo torto: il realismo e il convenzionalismo sono così penetrati nella nostra coscienza da diventare in noi quasi una seconda natura, e ciò che è contro alle nostre abitudini ci urta e ci turba. Ma Eschilo non aveva di queste malinconie. Egli perseguiva l'idea e con essa il dramma. Oreste viene sotto mentite spoglie per uccider la madre: l'ira per il padre ucciso e per le angherie di cui egli stesso fu oggetto, l'obbligo morale della vendetta, il comando dell'oracolo lottarono in lui per tutta la prima parte del dramma col sentimento di figlio, che lo faceva triste ed esitante: ora bisogna ch'egli venga a fronte a fronte con la madre, senza lungaggini, senza intermediari, senza giri e rigiri, — l'anima della madre ora sta contro l'anima del figlio, le passioni divampano, ogni parola è una provocazione, ancorchè inconsciente. Dice infatti Clitennestra nell'accoglierlo:

Ospiti, dite che vi giova: è copia
Di tutto ciò che a queste case addicesi,
Tepidi bagni a' stanchi refrigerio,
E letto, ed onestà d'occhi amichevoli.
Che se duopo è di più alto consiglio,
D'uomini è cura, e lor farem partecipi.

Quell'accoglienza, ch'essa doveva prestare al marito reduce vincitore dopo un'assenza decenne, quei conforti, che servirono a coprire ed a compiere il tradimento, ella ora offre al figlio a lei ignoto, e gli ricorda così involontariamente l'orribile scena, quella scena appunto ch'egli ha bisogno di tener presente per compiere la fatale vendetta. Il cerimoniale sarà malmenato, ma il contrasto è potentemente drammatico, ed Eschilo, come in altri luoghi parecchi, la vince in confronto di Sofocle e di Euripide: l'urto decisivo degli affetti e

delle passioni non poteva concepirsi con maggiore efficacia e con maggiore violenza: l'idea non poteva essere incarnata più pienamente, e all'idea ebbe fissa la mente il poeta, non alle contingenze accidentali.

Più grave assai, perchè è contro le norme naturali, è il caso della Danae di Simonide. È famoso il frammento (fr. 37, Bergk), in cui l'eroina, chiusa in una cassa col piccolo Perseo e gettata in mare, si lamenta della sua sorte:

Quando portavan l'arca dedalèa
L'urlo del vento e l'impeto dell'onde,
A lei chiusa timor l'umide guance
Invase allora; e allora a Perseo intorno
Circondava le braccia e disse: — o figlio,
Figlio, quanto dolor soffro! e tu dormi,
Tu posi in calma oblivïon, nel tetro
Legno dai bronzei chiovi in buja notte
Ne la cïanea tenebra sepolto.
Del mar che muta l'onde alte sul capo
Tuo non ti curi, entro purpuree fasce
Stretto e chino la faccia a la mia faccia:
Ma se per te ciò che è terribil fosse
Terribil, porgeresti ai detti miei
L'orecchio imbelle... Prego, dormi, o figlio.
E dorma il mare, e dorma l'indefesso
Travaglio: appaja un mutamento, o padre
Zeus, e se un voto temerario forse
M'uscì dal cor, pel figlio a me perdona.

Che si scherza? Una persona in quelle condizioni ha ancora tanto fiato da lamentarsi a questo modo? da pensare solamente ciò che il poeta le fa dire? Se non era asfissiata, per lo meno doveva essere svenuta; non occorre molta riflessione per persuadersene. E allora? Ma l'ho già notato fin da principio: i personaggi della leggenda hanno una fibra più resistente; vedono più da lontano, durano più a lungo alle fatiche, vincono pericoli cui nessun uomo normale durerebbe, e così anche Danae. Del resto poniamo il caso secondo la realtà: essa vien presa, viene inchiodata nella cassa e

buttata a mare; è naturale, essa sviene subito e non sente più nulla: che se ne fa il poeta d'una persona in questo stato? Ma è proprio un peccato ch'essa non senta; esser sbattuta dalle onde in una cassa chiusa col bambino innocente, tanto innocente che dorme come fosse nella sua culla, dev'essere un'emozione molto nuova e un caso molto romantico, a poterlo contare. Perciò il poeta passa sopra alle convenienze fisiologiche; tanto Danae, secondo la leggenda, non era morta; se era sopravvissuta, tanto fa ammettere che abbia avuta conoscenza del caso suo. Non è dunque da dire che Simonide fosse un ignorante in fatto di fisiologia, come qualche saccentuzzo potrebbe immaginarsi; egli appunta la sua mente in un ordine di concetti che va al di fuori della mediocrità quotidiana; egli è fisso nella sua idea, nella passione che vuol rappresentare, e perciò fa astrazione dalle contingenze della carne: egli non riproduce ciò che suole avvenire per l'infermità nostra, per cui si sospende la vita dello spirito, ma rappresenta questa vita nella sua maggiore intensità (οἷα ἂν γένοιτο), un ideale indipendente dalla materia.

Se volessi andar per le lunghe, non ci sarebbe penuria d'altri esempi per dimostrare che non è proprio il verosimile di tutti i giorni, la probabilità media e volgare quella che il poeta si propone. Non sarà il reale, e si potrà dalla gente apporre che non è vero (ὅτι οὐκ ἀληθῆ), ma si risponderà dal poeta e dal filosofo che è qualche cosa di meglio del vero (τὸ βέλτιον), è ciò che dev'essere (ὡς δεῖ) (1). Nei *Nibelungi* Sigfrido invisibile sotto il magico berretto del nano Alberigo combatte a lato di Guntero contro Brunilda, il che è assolutamente impossibile a eseguirsi

(1) Aristot., *Poet.*, XXV, 6 o 17.

nella realtà; come non meno difficile, non ostante l'aiuto del buio, è la lotta nella stanza nuziale, quando di nuovo Sigfrido doma Brunilda per conto di Guntero. Nel mondo delle idee il possibile ha un campo più vasto; esso non è l'eseguibile, ma il concepibile; e perciò se Ulisse, dopo che ha vinta la gara dell'arco, può immediatamente di seguito dirigere la freccia contro Antinoo, *Od.*, XXII, 1 e segg., mi fa meraviglia che altri ci abbia voluto vedere una difficoltà (1); e se la ghiaccia stringeva sì i fratelli Alberti, *Inf.*, XXXII, 42,

Che il pel del capo aveano insieme misto,

non vedo come il Bartoli non si sia accorto di dire una pedanteria, quando notò che per tal modo difficilmente poteano cozzare come due becchi, vv. 50-51 (2).

Così l'arte elimina tutte quelle contingenze indifferenti al suo scopo che pur troppo impacciano la realtà della vita. Le ferite ricevute in battaglia guariscono subito, sempre che dal perdurare del male non si voglia cavare un partito, come nel caso di Filottete. Infatti non sarebbe tempo perso per l'azione quello che l'eroe passasse in letto per curarsi? Gli eroi dell'Iliade, o miracolosamente o naturalmente, guariscono sempre nella giornata. A proposito di Teucro, che nel l. VIII ricompare in campo, mentre era stato ferito il giorno innanzi, il Bergk (3) nota: " non bisogna dimenticare che le ferite degli eroi omerici guariscono presto. Noi ci troviamo qui non nel mondo reale molteplicemente vincolato dalle leggi della natura, ma nell'ideale dominio della poesia ". E sono belle e giuste parole, che

(1) Niese, op. cit., pag. 154.
(2) Op. cit., VI, 2, pag. 218.
(3) Op. cit., pag. 589.

però il Bergk ebbe il torto di non tener sempre presenti al proprio giudizio (1). Del pari nell'*Erec*, subito dopo finito il duello con Yders, questi, che pure era stato vinto e ferito e avea perduto molto sangue e aveva rotto un osso della testa, vv. 886, 954-60, 970-71, 977-81, monta a cavallo e parte, v. 1082. Erec pure è ferito, ma, v. 958, " Deus le gari a cele foiz! ". Dopo ciò non occorre dire che conto sia da tenere dei sospetti del Lachmann (2) sul come Agamennone possa, nel l. XIX, 266, scannare il cinghiale del sacrifizio, quando, nel l. XI, 252, era stato ferito a una mano.

81. Se non fosse la dottissima scempiaggine dei pedanti sempre pronta a cogliere all'amo la gente di buona fede e sempre trionfante quando nel suo ragionamento non si può trovare una grinza, non sarebbe forse il prezzo dell'opera il dilungarsi a giustificare coteste anomalie e a dimostrarne non solo la legittimità nelle opere del passato, ma la loro piena ammissibilità anche per l'avvenire. Sarebbe inutile, perchè ad ogni modo non potrebbe essere diversamente, e pare superfluo il dimostrare che l'opera d'arte non debba esser copia della realtà, quando, se pur lo volesse, non potrebbe per le leggi stesse della sua materia esser tale. Il fatto reale, se ha da diventare oggetto dell'arte, sia buona sia cattiva, non può non venire modificato, sia che venga svolto più ampiamente, sia che venga abbreviato, o più spesso sintetizzato, intensificato, coordinato, spogliato degli elementi accidentali. Pigliamo un caso qualunque da cui si voglia cavare un dramma: ebbene,

(1) Menelao, che era stato ferito nel libro IV, combatte in V, vv. 49, 561, 576, e VI, 37.

(2) Op. cit., pag. 87.

le scene non si riprodurranno mai come sono avvenute in realtà, nè le parole saranno tali e quali avrebbero potuto essere raccolte da un fonografo. Gli attori reali di quell'avvenimento vivevano certo di una vita più ampia e sopra tutto diversa per manifestazioni e tendenze da quella che basta allo svolgimento del fatto stesso; essi durante lo svolgimento di quel fatto compirono certo molte altre azioni e pronunciarono molte altre parole che con esso non avevano che vedere: hanno preso i loro pasti, hanno dormito i loro sonni, hanno adempiuto ai loro uffici secondo i casi, si saranno fatta la barba, tagliate le unghie, ecc. ecc., tutte cose meramente occasionali e casuali, τὸ συμβεβηκός, che nel dramma sono da ommettere, e ciascuno non solo di ommetterle si fa lecito, ma vi si crede obbligato. E non le si ommette solo quando le si può supporre avvenute tra un atto e l'altro o dietro alle quinte, ma le si ommette eliminandole anche dai fatti che effettivamente si rappresentano. I banchetti che si danno sulla scena sono più brevi dei pasti più frugali della povera gente; e poichè si suppone che gli attori mangino mentre non mangiano, si può anche supporre che abbiano mangiato quando hanno ancora da cominciare. Così le conversazioni che si svolgono nel dramma sono una sintesi e una scelta di ciò che dovrebbe essere stato detto nelle conversazioni reali: ciò che di queste riproduciamo bisognerà che o si riferisca al soggetto direttamente, o serva a metterlo in evidenza per mezzo dei chiaroscuri sui fatti e sui personaggi: ciò che è inutile per questo scopo, ed è certamente il più delle conversazioni reali, deve essere eliminato, e ciascuno lo elimina senza bisogno che altri glie lo dica, e guai se non si facesse così. I personaggi d'Omero non hanno l'abitudine di salutarsi nè quando si incontrano nè quando si lasciano; non se ne deve per altro inferire

che allora non fosse in uso quest'atto elementare di buona creanza: di rado lo usano anche i personaggi di Dante, e di rado lo pratica Dante stesso nella D. C. Noi invece, per il pregiudizio di rappresentare la realtà, riempiamo di questa e simile borra i nostri libri. Il Tolstoi nei suoi romanzi, forse perchè la letteratura russa è un'imitazione razionale di produzioni moderne e riflesse, pare voglia dir tutto ciò che gli capita da dire, ciò che giova all'azione e ciò che è inutile, ciò che interessa e ciò che annoja, senza scelta, senza idealità, senza misura, e nelle sue interminabili lungaggini di *La Guerra e la Pace* mette alla prova la pazienza dei lettori più deferenti; con tutto ciò, se analizzassimo a parte a parte, riconosceremmo che anche egli il più delle volte ha dipinto dei grandi scorci. Tant'è vero che nessuno sforzo potrà riprodurre la realtà nè farcele almeno sensibilmente accostare.

Certamente in tutte le cose bisogna avere discrezione, e la dismisura non è mai stata una virtù. Così non approveremo il principio estremamente rigido dell'Alfieri, che dal dramma avrebbe voluto eliminare tutto ciò che non agisce o non contribuisce all'azione, così che nei pareri da lui espressi sulle proprie tragedie diventa in alcune parti giudice ingiusto di se stesso. Questo principio potrà forse valere per una lirica di brevi dimensioni, ma per il dramma non va senza pregiudizio dell'opera tutta: dovendo il dramma rappresentare la vita, bisognerà che l'azione sia piena e vigorosa, e non è più tale quando viene scarnificata di ogni polpa. E la più grave e più deleteria scarnificazione di un'azione drammatica si ha quando la si strappa dall'ambiente, dalla vita della specie che vive in essa, per ridurla alla vita ed ai casi di qualche individuo; se è vero che anche questi possono esser gravi di conseguenze per la società, bisogna che si veda

anche come la società effettivamente resista, reagisca o partecipi ad essi. Nel dramma greco l'elemento sociale (parlo di Eschilo e di Sofocle) era rappresentato dal coro, e perciò il resto dell'azione aveva bisogno di minor numero di personaggi; con tutto ciò non diremo che nell'*Agamennone* la scena della guardia sulla torre sia superflua, potendo il dramma stare in piedi anche senza, e che nelle *Coefore* sia superflua quella della nutrice, come si dovrebbe dire se la norma alfieriana fosse la vera. Gli è che l'Alfieri era giustamente stomacato delle lungagnate dei confidenti francesi, e conobbe troppo tardi direttamente il teatro greco, se pure lo intese mai nel suo valore assoluto e relativo. È difficile insomma determinare a priori ciò che può ammettersi e ciò che no: talora può ammettersi persino anche ciò che sull'azione vera e propria non ha alcuna efficacia, come la meravigliosa scena del Morto nelle *Rane* di Aristofane; ma questo si può affermare con sicurezza, e questo è fuori di discussione, che e dal dramma e dal poema e da ogni opera d'arte, appunto perchè è opera d'arte, deve essere escluso sempre ed in ogni caso tutto quell'inutile e quell'indifferente di cui è piena la vita di tutti i giorni.

82. Questa differenza tra gli atti della vita e quelli che si possono rappresentare dall'arte porta con sè una conseguente differenza nella delineazione dei caratteri. Ogni carattere in arte deve, si voglia o non si voglia, rappresentare una idealità; deve uscire dal reale, ancorchè non esca dal possibile. Se infatti non possiamo riprodurre nel dramma o nel poema tutti gli atti e tutte le parole del personaggio che rappresentiamo, ma scegliamo tra le tante e tante quelle sole che si riferiscono all'azione che si rappresenta o convergono sopra di essa, con ciò di necessaria con-

seguenza, oltre materialmente abbreviare l'azione, la condensiamo. Infatti tutto quello che pare estraneo ad una azione o ad una passione non le è perciò, nella realtà, indifferente, in quanto che ciò che le è estraneo distrae da essa. L'uomo innamorato che nella vita reale, come abbiamo detto, prende i suoi pasti, dorme i suoi sonni, attende al proprio ufficio, legge, passeggia, conversa, ecc., si distrae con ciò dal suo amore, e se queste estranee occupazioni sono troppo intense e preponderanti nel suo spirito, l'amore è soffocato, come succede molte volte. Se anche non sono tali, esse costituiscono però sempre dei riposi e delle soste nel cammino della passione. Tutto questo è pure parte essenziale della vita, e tutto questo in arte si sopprime; e rispettivamente ciò che resta perde per tal soppressione il suo sfondo, esce di misura, cresce d'intensità, e perciò non è più il reale. Coloro che hanno la fissazione del verisimile nel senso volgare della parola, devono poi venire a delle ben strane concessioni. Don Abbondio, ad averlo compagno giorno per giorno, dovrebbe essere stato un prete eccessivamente noioso; eppure nel romanzo del Manzoni esso è uno dei personaggi più piacevoli. Perchè? Perchè dei suoi detti e dei suoi fatti sono rappresentati solo i più caratteristici e quelli che fanno al caso, e sono ommessi i mediocri, i comuni e gli indifferenti, che la conoscenza dei primi lascia al ragionatore facilmente supporre in confuso. Quale maggiore alterazione della realtà, che rappresentare come piacevole ciò che invece in essa tedierebbe? Eppure questa alterazione, prima ancora che artistica, è umana e naturale. È un'osservazione ormai volgare, che gli uomini grandi tanto più diventano piccoli quanto più si vedono da vicino, ed è passato in proverbio che nessun uomo grande è grande per il suo cameriere. La cagione di questo fe-

nomeno è chiara, nè occorre cavarne osservazioni pessimistiche: gli è che da lontano dell'uomo grande si vede solo ciò che lo fa appunto grande, ciò per cui si segnala sugli altri uomini, ciò che è appunto sua speciale caratteristica; visto invece da vicino, si trova che anche l'uomo grande

E mangia e bee e dorme e veste panni,

nè più nè meno degli altri; si vede in lui anche ciò che ha di comune con gli altri mortali, anche ciò che negli altri mortali passa inosservato. Tutto questo è fuori dell'ordine di idee in cui quel dato uomo è grande, tutto questo distrae da quel dato ordine di idee e attenua e avvilisce il personaggio storico, come distruggerebbe il tipo creato dall'artista.

Anche la stessa narrazione storica non ci dà e non ci può dare altro che una scelta dei fatti più memorabili e non già tutti i fatti, non precisamente quanto avvenne ad uno od a più indipendentemente (1), ma quanto avvenne con una certa relazione almeno esteriore, quanto avvenne di notevole e degno d'esser notato: tanto più e tanto meglio questo si può dire dell'arte. E per vero, se memorabili per la storia sono tutti i fatti che illustrano la politica, la religione, la letteratura, il costume, la morale e, in una parola, l'evoluzione umana; per l'arte non saranno interessanti che quelli soli che toccano le idee o i sentimenti che di volta in volta vogliamo rappresentare. E non bisogna lasciarci confondere dalle apparenze. L'artista e l'uomo di genio vedono relazioni e legami tra cose

(1) Arist., *Poet.*, XXIII, 2: ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. Queste parole definiscono con la maggior precisione l'oggetto della storia, purchè nell'intenderle non si rinunzi al senso comune.

e fatti che al gregge bruto o sono ignoti totalmente o pajono disparati e lontani; ma non è che questi sieno estranei perchè l'occhio miope non li discerne, o che per l'intromissione loro il colorito si stemperi o si diluisca, — essi diventano anzi elementi precipui dell'idea dominante o servono a determinarla nella luce e nelle ombre in modo da renderla più viva e più piena. Come s'è detto fin da principio, finezza di senso e rapidità di associare sono le doti per le quali l'artista si eleva sopra le turbe, ma opera d'arte non si dà e non si crea per eccellenza di logica o per meticolosità di metodi critici.

83. Da ciò che abbiamo detto sin qui, se vogliamo tentare una classificazione, possiamo, riassumendo, distinguere tre tipi, l'uomo quale è dato dalla natura, l'uomo quale è rappresentato dalla storia, e l'uomo quale è immaginato dalla leggenda.

Il primo è il microcosmo che tutto comprende, il bene ed il male, il sublime e l'abbietto, il genio e la scempiaggine, il poeta e il grammatico, il carattere e l'incostanza, il serio e il ridicolo, il passato, il presente, e il futuro, ciò che è e ciò che diviene; esso è il fiume perenne dei fenomeni fisiologici e morali cui dobbiamo attingere per dissetarci, ma che sarebbe follia pensar di esaurire. Ogni singolo individuo non è che un frammento di questo uomo collettivo, un frammento in cui si trovano buona parte degli elementi universali di esso, ma in dismisura il più delle volte tra di loro; un frammento che non si integra se non dalla comunione con gli altri frammenti.

L'uomo della storia, — dico storia, per altro, nella comune accezione della parola, il racconto di fatti non solo grandi e memorabili, ma tali che rappresentino la vita della specie e non semplicemente i casi di un

individuo, — quest'uomo, a differenza del primo, non è certamente più l'uomo intero ed universale, ma non è per altro neanche da paragonarsi coi frammenti, dirò così, accidentali dati dagli individui. *L'uomo* diventa bensì *un uomo;* ma i fatti storici, movendosi nell'ambiente della specie, acquistano per ciò stesso un certo aspetto di generalità; e gli attori loro, appunto per il continuo contatto con la specie, sia nel campo della politica, sia in quello della morale in senso lato, tendono a correggere le proprie eventuali anormalità e a lasciarsi o poco o molto trascinare dall'ambiente medesimo, almeno nelle forme e nelle apparenze. Ciò che avviene nella storia tende a perdere il carattere di gretto individualismo, τὸ καθ' ἕκαστον, e se non diventa, per lo meno tende a diventare τὸ καθόλου: se questo non è ancora nei personaggi e nelle azioni, è, per così dire, nella loro preparazione. Naturalmente dei fatti storici una parte è riducibile o è già ridotta a questa generalità, e una parte non si potrà mai ridurre, e questa viene accettata come accidente e verità casuale, ancorchè per sè inverisimile, ma resta sterile e non si feconda. Domiziano che piglia le mosche è un fatto storico su cui, che io sappia, non si discute; esso ci fu tramandato e noi lo ammettiamo, ma non pare suscettibile di evoluzione e di idealizzazione, e non lo si potrebbe trasportare da alcun poeta ad altri tiranni o storici o immaginari, perchè col carattere del tiranno non si vede che abbia che fare, ed è un fenomeno tutto affatto individuale e idiosincrasico. Non tenterò qui per incidenza il gravissimo problema della storia e delle leggi cui i fatti storici obbediscono; noto solo che la maggiore difficoltà di determinarle, se pure si possono determinare, è data appunto da questa fusione e confusione dell'elemento universale, in cui agisce la specie, e l'individuo di conserva con essa, e dell'e-

lemento individuale indisciplinato e prevalente, che esce dalle norme comuni o le viola. Il primo la avvicina in qualche modo alla poesia, e rispetto al secondo solo è vera a rigore la differenza che tra la storia e la poesia nota Aristotele, attribuendo a quella il particolare, a questa l'universale (1), a quella la rappresentazione di un tempo, a questa di un fatto (2). Checchè sia di ciò, constatiamo che la storia accetta anche l'inverisimile, anche lo strano, anche l'accidentale, senza discuterlo quando è accertato per vero; e solo perchè è accertato per tale, è creduto.

Ma l'uomo della leggenda è ben diverso anche dall'uomo della storia. Esso si spoglia di ogni accidentalità che sia estranea al carattere che in lui si volle incarnare; se ne aveva alcuna nelle sue origini storiche, nella leggenda se ne libera; se glie ne mancava tale altra più propria a rappresentar meglio il fatto o la idea, se l'aggiunge. Per tal modo la leggenda è poesia, quella poesia che è più filosofica e più alta della storia, perchè essa sola sostituisce veramente l'universale al particolare, e prepara una materia più propria alla speculazione filosofica. La storia è in sostanza come gli altri fenomeni naturali, — ci è data e non possiamo modificarla: è una pianta che più non germoglia: il contingente sopraffà l'assoluto e lo oscura. Nella leggenda invece ogni cosa, ogni fatto, ogni idea va meglio al suo posto: il fatto può anche qui essere strano, ma, purchè cada in taglio, lo si accetta; può essere naturalissimo e non contribuire a quella tale idea, e cade dalla memoria. Belisario non solo è in disgrazia della corte, ma costretto a mendicare: " Date un obolo a Belisario ". Non è questo artisticamente più bello

(1) *Poet.*, IX, 3-4.
(2) *Ibid.*, XXIII, 2.

del vero? L'uomo della leggenda pertanto non è solamente un frammento dell'uomo della realtà, ma è anche in parte diverso. È diverso, perchè si eliminano da esso molti elementi che in natura sono costanti, cioè tutti quelli che rimangono estranei o indifferenti all'idea che ce ne siamo formata; è diverso, perchè si intensifica in esso tutto ciò che contribuisce alla formazione di quel carattere; si intensifica a segno da passare impunemente i limiti del possibile senza urtare col senso del lettore e dello spettatore.

Ho detto intenzionalmente l'uomo della leggenda invece di dire l'uomo dell'arte, perchè la leggenda, essendo una creazione collettiva o almeno riconosciuta e approvata collettivamente, è un fenomeno spontaneo e quindi legittimo, mentre da ciò che da molti si dice arte non è facile escludere sempre le sconciature retoriche. Ebbene, Aristotele approvava la pratica usata dai poeti nella tragedia di preferire i fatti reali agli immaginari, " perchè ciò che è possibile è persuadibile, e le cose che non sono state non crediamo facilmente che sieno possibili, e quelle che furono, per ciò stesso è chiaro che sono possibili; poichè non sarebbero state se fossero state impossibili " (1). Ma i fatti reali cui si riferisce Aristotele sono i miti e solamente i miti, i quali in effetto valgono meglio dei fatti veri, perchè, meglio che essere stati effettivamente, erano ritenuti universalmente per avvenuti (2);

(1) Aristot., *Poet.*, IX, 6: ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν. τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά, οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. Il Butcher, op. cit., pag. 169, intende diversamente, nel senso che Ar. voglia combattere questa pratica. Probabilmente il testo è in parte guasto.

(2) *Poet.*, XXV, 7: ἀλλ' οὖν φασι.

— chè la leggenda anche per ciò si avvantaggia sopra la storia, che non ha bisogno di documenti o di prove. La leggenda è οἷα ἂν γένοιτο per se stessa, perchè elaborata appunto a questo intento; prudente perciò è il consiglio d'Aristotele. Del resto la caratteristica di questo fenomeno è precisamente la stessa tanto nelle opere più grandi quanto nelle produzioni più umili della vita quotidiana. Quante volte accade che, succedendo qualche frangente o grave o ridicolo, si dica o subito o poi, — che peccato che non ci sia stata anche questa o quest'altra circostanza, che almeno allora la sarebbe da contare! — Da contare dunque, anche per il senso comune (1), non è il fatto volgare, indifferente, ma quello che è reso più intenso e più caratteristico ed è collocato meglio al suo posto, ciò che logicamente per sè è più improbabile, ma che, essendo bene accordato nei suoi elementi e nei suoi motivi, diventa perciò verisimile e persuasivo. Senza andare tanto lontano, vediamo che in certe *pochades* francesi, alcune delle quali sono veramente opere d'arte assai più di certi soporiferi drammi accademici, le combinazioni più impensate e più strane si accettano e piacciono, appunto per essere messe a posto, per essere collocate là dove danno luogo allo scoppio del comico. Quei fatti che ivi si rappresentano sono veri in tanto in quanto nella vita reale si danno, ma sporadicamente; lì invece sono idealizzati, perchè sono condensati e coordinati a produrre quell'urto donde sprizza la scintilla: ciò che nella realtà è o stupido o turpe o indifferente, nell'arte, pur restando per se stesso quello che era prima, diventa insieme faceto e comico e satirico; e per arrivare a ciò si idealizza; — chè idealizzazione non vuol dir altro che riduzione del caso

(1) αἱρετώτερον. Arist., *Poet.*, XXV, 17.

singolo e individuo ad un fenomeno d'interesse universale. La conclusione si è che il fatto reale, come il carattere reale del personaggio, non coincidono che del tutto fortuitamente col fatto artistico e col carattere artistico, e coincidenza fortuita vuol dire nessuna coincidenza razionale.

84. E la coincidenza non è solo fortuita, ma anche rara: e quanto più la si insegue, più sfugge e ci beffa quando crediamo di averla afferrata. L'artista che si lascia dominare da questa fissazione è perduto. Nella mia prima giovinezza ne ho fatto amara esperienza: ho perduto degli anni ad abbozzare e a distendere dei drammi, nei quali la preoccupazione mia prima era quella della verisimiglianza: era un'angoscia, era un incubo: tracciavo e scrivevo, poi mi accorgevo di una inconseguenza, poi di un'altra, qui il tempo era troppo breve, lì lo spazio non era adatto; correggevo e ricorreggevo, e più correggevo, più le incongruenze, anzi che sparire, crescevano e si moltiplicavano. Ero assolutamente fuori di strada, e ho sprecato veglie e fatiche per terminare a buttar tutto sul fuoco: mi preoccupavo di ciò che per sè è assolutamente indifferente, trascurando l'essenziale; distraevo la mia attenzione dall'unità ideale dell'opera, dal suo spirito, dalla vita che l'avrebbe dovuta agitare, per badare ai fili dei burattini che non si ingarbugliassero; le mie creature non erano capaci di reggersi sulle gambe se io non le puntellavo. Erano storture di mente, che m'ero guadagnato andando a scuola e studiando la precettistica invece dei capilavori. Ma lasciando stare queste mie miserie, di cui a chi legge non importa un bel zero e importano solo a me per il tempo che avrei veramente perduto, se non mi fosse rimasta un po' di esperienza, posso citare a prova

di ciò che ho detto degli esempi assai più evidenti e persuasivi.

Il primo indirizzo al realismo e al razionalismo venne dato da Euripide. Ebbene, costui che non solo s'era messo su questa strada per conto suo, ma si compiaceva di trovar che ridire negli altri, che non la seguivano, vediamo che cosa sapeva poi fare, e se in fatto di razionalità riuscisse, se non meglio degli altri, almeno tanto bene quanto loro. Consideriamo per esempio il suo *Jone*. Con tutto il suo razionalismo, o meglio anzi per causa di esso, è proprio una vera bricconata tanto il mito quanto il dramma, e come tale non franca la spesa di un'analisi troppo minuta: limitiamoci pertanto alle assurdità grosse, e mi saprà poi dire il lettore se nei poemi d'Omero ha mai trovato nulla di simile. Creusa, figlia d'Eretteo re d'Atene, è sedotta da Apollo e di lui partorisce un figlio, che essa espone, e che tutto fa credere sia perito, poi sposa Xuto, un forestiero che era stato di valido ajuto in guerra agli Ateniesi. Il bambino, che più tardi si chiamerà Jone, intanto viene miracolosamente salvato e portato a Delfo ove cresce e serve da custode e ministro del tempio, ignorando assolutamente chi sieno i suoi genitori. Passano parecchi anni e da Xuto e Creusa non nascono figli: afflitti di ciò i conjugi vanno a Delfo a consigliarsi col nume: Creusa è accompagnata dalle sue ancelle, che costituiscono il coro. E Xuto è il primo ad interrogare l'oracolo, e la risposta è, che la prima persona che troverà all'uscire del tempio è suo figlio. Esce infatti e trova Jone, ed eccoti che le viscere paterne si commuovono, e la scena che se ne svolge è abbastanza comica. Jone resta tutto sconcertato, ma poi si arrende alla persuasione, vv. 539-54:

J. Donde vien questa fortuna? — *X.* Per entrambi è da stupire.
J. Da qual madre a te son nato? — *X.* Io non te lo saprei dire.

J. Non tel disse Febo? — *X.* Non lo chiesi, tanto ero contento.
J. Sarò figlio della terra? — *X.* Non dà figli il pavimento.
J. Come allor sarei tuo dunque? — *X.* Non lo so, ma lo sa il Dio.
J. Se spiegassimo altrimenti... — *X.* Sarà meglio, o figlio mio.
J. Hai avuto un'avventura forse? — *X.* Error di gioventù.
J. Pria di prendere la figlia d'Eretteo? — *X.* Dopo non più.
J. Forse allor m'hai generato? — *X.* Per il tempo corrisponde.
J. Ma com'è ch'io qui ne venni? — *X.* Non la trovo, ancor io studi.
J. Poichè ho fatto strada lunga... — *X.* Anche me questo confonde.
J. Sei venuto al Pizio monte prima? — *X.* Ai bacchici tripudi.
J. Forse in casa d'un amico... — *X.* Che alle delfiche ragazze...
J. Ti presenta... non è vero? — *X.* Alle Menadi un po' pazze.
J. Sano? o un po' di vino asperso? — *X.* Come a Bacco meglio giova.
J. Così allor fui seminato. — *X.* E il destino or ti ritrova.

Tutti e due questi bravi signori si affannano intorno alla ricerca del verisimile, ma non si sa se sia più marchiana la buaggine del padre o l'impudenza del figlio. Il figlio, per lo meno, è in qualche angustia per l'accoglienza che gli potrà fare la matrigna Creusa, e veramente non a torto; ma Xuto ha già pensato il rimedio: io, dice, non ti condurrò in casa mia come figlio, ma come ospite, perchè non voglio dare questo dispiacere a quella povera donna; poi col tempo, cogliendo l'occasione, la persuaderò a lasciare che tu sia mio successore nel regno.

È una soluzione come un'altra, ma più che altro è una soluzione da commedia. Senonchè questo buon facilone racconta tutti i propri secreti in presenza del coro: è vero che minaccia pena di morte a chi parlerà, ma il coro è composto di femmine, e le femmine i secreti non li sanno tenere: parlano infatti. E questa è un'altra concessione al verisimile, una concessione per altro fatta a metà e che fa nascere un'inverisimiglianza più grave. Se infatti era da ritenere verisimile che il coro avesse da tradire il segreto, doveva essere verisimile anche che questo principe non fosse così baggiano da contare senza necessità coram populo i fatti propri e le proprie intenzioni. Il coro nell'antica

tragedia era bensì parte essenziale del dramma, ma non aveva servito mai da mezzuccio di comunicazione infedele tra gli attori: era un personaggio, se passa il bisticcio, impersonale, sereno, equanime, conciliativo: era la conscienza della specie di fronte alla conscienza individuale; nè Eschilo nè Sofocle lo fecero mai, per quanto ci consta, discendere da questa alta idealità: eppure ne avrebbero avuto l'occasione; basti pensare all'*Agamennone* e al *Filottete*. Euripide discese dal mondo delle idee a quello dei fatti quotidiani, e nel mondo dei fatti quotidiani, si capisce, quindici cameriere, che sanno tutte insieme un secreto e se lo tengono in corpo, è ben babbeo chi può pensare che si dieno. Gli è che, se lasciamo l'ideale per il reale, non si può fermarsi a metà: qui il coro agisce secondo realtà, e Xuto gli parla invece come si parlava all'antico coro ideale, testimonio prudente e discreto: i due diversi elementi urtano tra di loro, e Xuto fa la figura dell'imbecille. A questo punto pertanto il poeta si è trovato imbrogliato con questo personaggio, che sulla scena non avrebbe più potuto fare una figura almeno decente. Egli aveva bevuto grosso, molto grosso; ma era ancora nulla o ben poco rispetto a ciò che gli restava da bere: più ancora che inverisimile la cosa poteva diventare grottesca, e, per salvare la serietà, non c'era che un solo espediente: eliminare questo personaggio. Egli dunque parte e va sul Parnaso a far sacrifizi a Dioniso e così non compare più sulla scena, non solo, ma non prende neppure più parte all'azione. Egli aveva invitato a banchetto tutti quelli di Delfo per festeggiare il ritrovamento del figlio (lui che voleva tener nascosto l'affare a Creusa sotto pena di morte per chi parlasse!), ma al banchetto ci va Jone solo; il padre non era ancora tornato, o almeno non se ne parla: che non fosse tor-

nato è l'ipotesi più probabile, anche per l'onore del poeta. Ed anche qui vediamo di nuovo la preoccupazione del verisimile e l'inutilità dello sforzo per raggiungerlo; anche qui abbiamo l'assurdo per essersi il poeta fermato a mezza strada: egli elimina per due terzi del dramma un personaggio ingombrante, ma così insieme mette da parte un punto essenziale che lascia insoluto, come tra poco vedremo.

Intanto il coro ha parlato senza farsi molto pregare: Creusa dà in escandescenze, confortata e istigata anche da un vecchio amico di famiglia, che ha, si vede, molti anni sulla gobba, ma non altrettanta prudenza nè equanimità. Che infatti Creusa l'abbia amara contro di Apollo si capisce; quella era una bricconata: egli aveva abusato di lei, ed ora che essa chiede a lui un conforto e un risarcimento, ecco che lui glielo nega, e per giunta le mette in casa un figlio di suo marito. Ma quanto a Xuto ed a Jone, essa, che infine doveva aver la conscienza delle proprie passate marachelle, non si vede perchè dovesse pigliarsela tanto. Vero è bensì che il consiglio di uccidere il proprio marito le viene dato da quel bravo vecchio, v. 976, e che essa lo respinge; ma è altrettanto vero che essa accetta con entusiasmo l'idea di assassinare il figlio di lui. Eppure egli l'avrebbe avuto prima di sposarla, poi era sempre stato un buon marito; mentre anch'essa prima di diventare sua moglie ne aveva fatte di cotte e di crude, aveva partorito un figliuolo e lo aveva esposto. Dei due chi era quello che aveva più bisogno di compatimento? E quel degno vecchio la incoraggia in questi nobili propositi pur avendo sentito i suoi precedenti. La incoraggia tanto che si offre a farsi egli stesso l'esecutore della sua vendetta, e rimangono d'accordo ch'egli avvelenerà il giovane al solenne banchetto. Una tale ferocia e una tale perfidia si può comprendere e

può essere altamente poetica in Clitennestra o in lady Macbeth, perchè sono figure di un altro mondo e che non si adattano alle nostre misure; si comprende in Medea e in Fedra, per citare anche dei personaggi di Euripide, ma in queste pure la violenza della passione imprime al loro carattere quel grado di eccesso morale che le può innalzare per un momento a quella dismisura in cui le prime si trovano e per loro propria natura e per lunga consuetudine di pensiero. Creusa invece è una povera donna, come la media comune, nè in tutto il resto del dramma si ravvisa in lei alcun segno di quella feroce e consumata perfidia che può spiegare un atto così bestiale. Che se le mogli greche non erano tutte così buone come Andromaca, la quale si associava ad amare ciò che Ettore amava, quando egli aveva qualche debolezza di questo genere, e che molte volte aveva dato la mammella ai figli che il marito le portava a casa, e tutto ciò per non dargli alcun dispiacere (1); se tutte non giungevano a questo ideale di virtù, erano però in generale abbastanza condiscendenti e tolleranti. L'odio della matrigna per i figliastri si manifesta in avversione fredda e continua, nella insidia e nell'oppressione quotidiana: può diventare una passione per la lunga consuetudine e per la concentrazione fissa nello stesso pensiero: qui questo scoppio improvviso è affatto irragionevole, e non può ammettersi che come un accesso d'isterismo. La verosimiglianza pertanto si limita tutt'al più alla preparazione esteriore: psicologicamente l'azione non ha motivi sufficenti, è irragionevole o morbosamente accidentale.

A prezzo di tutte queste incongruenze il poeta ci guida alle scene più salienti, a quelle scene per le

(1) Eur., *Andr.*, 222-25.

quali tutto il resto non serve che di cornice, e cerca di destare la nostra commozione rappresentandoci la madre che tenta di uccidere il proprio figlio che non conosce. Anche su questo punto per altro la mia ammirazione è molto misurata: manca ciò che più importa, il contatto tra la madre ed il figlio: è un assassinio per mandato. Ed anche qui infatti si può domandare ove sia il dramma psicologico. Nelle prime scene della tragedia tra Jone e Creusa c'era stato uno scambio di simpatia; qui le anime loro non vengono punto al paragone; non c'è alcun urto; la natura non parla, non si difende; tutto è congegnato con la sola preoccupazione degli atti esteriori e della probabilità della loro esecuzione materiale. Il vecchio infatti propina il veleno, ma Jone è salvato miracolosamente. All'irrazionale bisognava pure venirci, e in una concezione razionalistica l'irrazionale è fuori di tono. Jone infatti sta per bere, quando casualmente un commensale pronuncia una parola malaugurata: Jone che, come ministro del tempio, era pratico di cotesti augurî, getta via il vino, e lo gettano tutti; così si salva. Ora bisognava trovare il modo di scoprire l'attentato. Ed ecco che nella sala del banchetto irrompe uno sciame di colombe, le quali si danno a bere il vino sparso sul pavimento. Ma mentre le altre bevono e stanno bene, quella che beve il vino gettato da Jone è presa dalle convulsioni e tira il calcetto. Tradimento! Si afferra il vecchio, il quale, da quel brav'uomo che si era mostrato, confessa e denuncia la propria signora, e contro di questa i maggiorenti di Delfo pronunciano condanna di morte: essa sarà precipitata dalla rupe. E Xuto? Non c'è, e nessuno più si ricorda di lui. — Creusa, saputa la minaccia, si ricovera presso l'altare, ma Jone viene coi suoi per istrapparnela, e ne segue una scena violenta: il figlio vuole uccider la madre,

e l'ansia di prima si rinnova; soltanto sono mutate le parti.

Ma nel punto più culminante si presenta la Pizia con la cesta e le fasce in cui Jone era stato esposto: per la prima volta egli vede i segni dai quali può indagare chi sia stata sua madre. Creusa, che è presente, li ravvisa, sono le fasce del proprio figlio: le descrive minutamente prima che le siano sciorinate dinanzi: madre e figlio si riconoscono. Pare che tutto ciò sia combinato assai bene, ma anche qui pare soltanto e non è. La Pizia non immaginava neanche da lontano che Creusa fosse madre di Jone: le mostra la cesta e la roba tanto per mostrargliela: le venne in capo ora: perchè non prima? " Il Lossia allora, " dice, " mi pose in animo di conservare fino a questo giorno ciò che ho trovato " vv. 1347-49. È una ragione che non è ragione. Certamente essa ha scelto per la rivelazione dei segni il momento di tutti quanti più disadatto. C'era allora ben altro da pensare. Evidentemente dunque la sola ragione di attendere quel momento era questa, tutta esteriore, che in quel momento Creusa era presente e vedeva e poteva riconoscere la roba propria: un mero caso, una combinazione fortuita, in cui gli attori non ci mettono nulla del proprio, ma sono semplicemente passivi in mano della fortuna. Pensiamo un poco all'arte meravigliosa, al dramma psicologico che si svolge nell'*Edipo re* intorno al terribile secreto che a poco a poco si rivela, non per accidente, ma per determinata e fissa volontà del protagonista, e vedremo quanto sia enorme la differenza. — La scena del riconoscimento non è priva di quei soliti pregi di intima affettività che sono propri di Euripide; ma non manca per altro anche di qualche tratto di crudo e sconveniente realismo, dovuto anche questo alla passione della verisimiglianza e al desiderio di eliminare

le possibili obiezioni della critica. Jone arriva a dire alla madre queste crudeli parole: le traduco in prosa per non aver da aggiungerci nè da toglierci sillaba: ho piacere, dice, di averti ritrovata, o madre, e della mia schiatta non potrei lagnarmi, vv. 1520-27: " Ma le altre cose voglio dirle a te sola. Vieni qua: voglio dirti le mie parole all'orecchio, e avvolgere oscurità sulle opere. Guarda, o madre, non forse avendo sbagliato in secreti accoppiamenti, disgrazie che toccano alle ragazze, poi tu non ne attribuisca la colpa al Dio, e volendo fuggire la vergogna che ti verrebbe di me, non dica che mi hai partorito a Febo, avendomi avuto da altri e non da un Dio ". Non c'è male: per un giovane ingenuo e semplice e cresciuto all'ombra del tempio, non si può dire che fosse indietro nella malizia; ma qui non è soltanto malizia, è cinismo ributtante. Telemaco, è vero (*Od.*, I, 214-16), ad Atena che in forma di Mente lo interroga dell'esser suo, risponde egli pure: " mia madre dice che io sono figlio di lui [cioè di Ulisse], ma io non lo so; poichè nessuno da sè conosce i propri natali, " e questo non sarà un tratto molto delicato del carattere di quel giovinotto, ma lo si spiega: vedeva sempre tanti spasimanti per casa, che, senza formular proprio un sospetto determinato, egli, che non era uno sventato, si trovava più che altri disposto a riconoscere una verità che del resto è incontestabile: — non sarà fino, ma è a posto. Qui invece il sospetto è categoricamente formulato, è formulato dal figlio in faccia alla madre, è formulato nel momento in cui il figlio ritrova la madre. Ma che educazione aveva ricevuto questo ragazzo? e che cuore aveva? Veramente convien dire a sua scusa che tutto era avvenuto per confondergli la testa: prima era il figlio di nessuno, adesso, oltre alla madre, ha trovato due padri. Ma ciò non giustifica la

sua domanda. Se Creusa lo avesse avuto da Xuto prima del matrimonio, era naturale che anche Xuto ne dovesse saper qualche cosa, e poichè, nel discorso ch'egli avea avuto prima col figlio, a Creusa non avea punto accennato, così Jone non poteva qui supporre esser Xuto il violatore di Creusa; egli pensa ad un terzo, e non si arrende alle osservazioni della madre ed è deciso a interrogare l'oracolo. Ma a sciogliere il nodo compare Atena, il *deus ex machina*, la quale in sostanza non dice nè più nè meno di quanto Creusa aveva congetturato; e cioè che Jone è figlio di Apollo, che Xuto non c'entra, e l'oracolo gliel'ha data ad intendere, ed egli se l'è bevuta; che a Jone bisognava dare uno stato legale, e perciò il Dio lo regala a Xuto. E la faccenda finisce così, che della condanna di Creusa non si fiata più, come non fosse avvenuto nulla; Xuto, che è di buona pasta, crederà tutto quello che gli si vorrà dare ad intendere, e non ostante che il secreto sia stato gridato sui tetti, egli non ne saprà mai nulla, e torneranno a casa tutti contenti. E sarà un bel *ménage* questo poi anche negli anni avvenire, quando Xuto penserà di sua moglie: — povera donna, come è buona e compiacente e come vuol bene al figliuolo che le ho portato! — e Creusa penserà alla sua volta: — povero uomo, com'è babbeo, che l'ha bevuta! — E la morale della favola è anche questa volta, che il galantuomo è corbellato, e quella che ha la colpa e la vergogna ride in cuor suo, e presso il pubblico fa la parte della vittima rassegnata. Non dico che questa in fin dei conti non sia la realtà di tutti i giorni, dico solo che è una bricconata.

E non si tenti di giustificare questa irrazionalità della soluzione col confronto dell'irrazionalità delle premesse nell'*Edipo re* (1). L'irrazionalità per la quale

(1) Cfr. § 17.

Edipo ignorava l'esser suo, nella tragedia si scioglie: è stata, e ora non è: l'irrazionalità, per la quale Xuto crede di esser padre di Jone senza esser tale, comincia nel dramma e nel dramma si fissa e continua nel futuro. L'irrazionalità dei precedenti si può ben dire con Aristotele (1) che è fuori del dramma: l' irrazionalità dello scioglimento è nel dramma, essenziale ad esso, anzi la parte più integrante di esso, e perciò è intollerabile (2).

(1) *Poet.*, XV, 7; XXIV, 10.

(2) A. W. Verrall in un libro molto ingegnoso, ma che vuol provar troppo *(Euripides the rationalist)*, dà di questo dramma una spiegazione nella quale non posso convenire. Fisso nell'idea che Euripide fosse veramente nemico dichiarato della religione costituita, non solo nega al dramma ogni carattere religioso, nel che si può esser d'accordo, ma sostiene inoltre che lo scopo suo fosse quello di dimostrare essere l' oracolo delfico una ciurmeria. Io non credo per altro, come non credono gli altri interpreti, che conscientemente e di proposito Euripide giungesse a tanto. Il Verrall osserva che l'intreccio è in parte ragionevole se presupponiamo l'oracolo come un'istituzione affatto umana, mentre sarebbe assurdo ove c'intromettessimo un Dio che veramente conosca il futuro. Questi infatti, oltre aver visto male in principio (poichè Ermete preannuncia il riconoscimento come dovesse avvenire più tardi in Atene, vv. 69-73, e invece avviene subito in Delfo), avrebbe condotto anche molto male la faccenda esponendo il figlio e la madre a tanti pericoli (p. 148). A me, dopo tante altre incongruenze che abbiamo notate, le quali certo non possono essere dirette deliberatamente a screditare il mito religioso, non pare che neppur queste si possano spiegare a questa maniera. E prima di tutto si può osservare che queste due in sostanza non sono veramente assurdità così grosse come alla prima appariscono. Se nella soluzione c'è qualche differenza in confronto di ciò che è preannunciato, non si tratta che di anticipazione di termini. E se il pericolo corso da Jone e da Creusa pare imputarsi a poca previdenza, bisogna pur pensare che d'altra parte l'uomo dev'essere libero nelle sue azioni, acciò non solo sia lasciata al mondo la moralità, ma abbia ragion d'essere la lotta che forma l'interesse del viver nostro. Dio governa tutto e non si muove foglia che Dio non voglia, ma

Necessità però quinci non prende;

altrimenti non solo è impossibile il dramma, ma è impossibile la vita stessa, almeno secondo il nostro concetto. Ciò non toglie

Mi sono fermato ad esaminar questo dramma di preferenza, perchè mi pare si possa proporre come il prototipo della tragedia nuova, di quella tragedia che io chiamerei esteriore in confronto di quella di Eschilo

dunque che, pur ammettendo una speciale protezione divina, la cecità e la passione umana possano metter le cose in pericolo; e per ciò nella sostanza non mi pare che Euripide sia troppo da censurare su questo punto. Che se effettivamente lo screzio c'è, bisogna anche pensare che il realismo e il razionalismo intrusi senza bisogno nel dramma non possono poi esser messi fuori della porta quando meglio fa comodo. Non si doveva ridurre il mito alle misure della vita quotidiana, se si voleva conciliare ad esso riverenza e rispetto. Per tal modo invece l'Apollo di Euripide agisce come un briccone volgare, prima violando una povera ragazza, poi lasciandole esporre il figlio, poi affibbiandolo a un marito ingannato e contento; menzogne e frodi a tutto spiano! Questo è non solo umano, ma volgare: non è una satira religiosa, è soppressione dell'elemento religioso: costui ha perduto il diritto di essere considerato come il rappresentante della Divina Provvidenza, che governa i suoi devoti con saggezza e serenità: non è il Dio di Dante nè il Dio di Eschilo, e nemmeno un Dio qualunque: è solamente un signore mediocremente rispettabile, al quale si ha diritto di chiedere che come è stato bravo a imbrogliare la matassa, si voglia incomodare, com'è dover suo, anche a sbrogliarla. Egli si è abbassato troppo fino agli uomini da potergli attribuire altre ragioni del suo contegno che non sieno le ragioni di noi omiciattoli; non possiamo pensare a imperscrutabili disegni, a leggi eterne di cui un tal Dio sia il ministro e l'esecutore: egli è sceso alla nostra misura; ci stia, e agisca come agiscono gli altri della nostra misura. — Euripide non solo non crede alla religione popolare, ma manca affatto di sentimento religioso, e in ciò differisce profondamente da Socrate: i miti religiosi ch'egli tratta sono quindi per lui materia morta: morta e indifferente davvero, senza ch'egli si incomodi a ucciderla; se ne nascono degli screzi, non è che egli li voglia far nascere, è che il contenuto tradizionale urta con lo spirito che vi vorrebbe infondere il poeta. Egli ci rivela molto spesso il suo disgusto, e le sue parole spesso sono empie; ma non si può dire che di proposito vada più in là, e la fine malizia che il Verrall ci trova, io non la riconosco. Il *Jone* non è una satira contro il culto d'Apollo (e tanto meno l'*Alceste*), soltanto la discordanza tra lo spirito e la materia ha prodotto dei controsensi, che d'altra parte erano inevitabili. Il razionale, il verisimile, il realistico innestati su tronco non proprio hanno prodotto, di necessità, l'inverisimile e l'impossibile: il poeta si ferì con le sue stesse armi.

e di Sofocle, che è tutta interna e psicologica. Parrà ad alcuno incredibile ciò che io dico, quando anzi per l'analisi Euripide è meritamente celebrato come il poeta che meglio d'alcun altro antico sa introdursi nelle latebre del cuore umano. Nè io nego ciò, dico anzi che egli è essenzialmente poeta analitico e che corse molto innanzi su questa via, dico per altro insieme che è deficente nella sintesi, nel *ponere totum,* per servirmi dell'espressione d'Orazio. La scienza può produrre i singoli elementi del corpo umano, ma non può mettere insieme un uomo vivo. Così Euripide accozzò degli elementi e si sforzò di coordinarli fra loro, ma li coordinò solo rispetto alla loro materia, non allo spirito; badò all'effetto puramente esteriore, e trascurò troppo spesso la ragione intima dei fatti e delle cose. Così la tragedia francese e la tragedia nostra dal settecento in qua, dipendendo direttamente o indirettamente da lui, si risentono di questo falso indirizzo. La tecnica avrà progredito, e raramente nei migliori si troveranno le irrazionalità dello *Jone*, chè in tal misura a dir vero non sono frequenti neppure in Euripide, ma resterà molto spesso il difetto fondamentale della esteriorità e della convenzionalità. La tragedia nostra è spesse volte un organismo così poco vivo che si è giunti persino, e cito tra gli altri Giambattista Niccolini, a dare al dramma due soluzioni diverse a piacere del lettore o del pubblico: non era così questo più un dramma, ma un problema, più ozioso di quelli degli scacchi, perchè quelli almeno hanno una soluzione obbligatoria, dare scacco matto, e qui basta una soluzione qualsiasi.

Ma ritornando sui nostri passi e là donde abbiamo preso le mosse, potremmo con molti altri esempi dimostrare come il verisimile nel senso volgare della parola sia un elemento di cui secondo i casi e le cir-

costanze possono farsi giudizi disparatissimi, mentre, preso nel senso nostro di proporzionale non alla realtà accidentale, ma all'archetipo, è governato sempre dalle leggi medesime. Se pertanto la poesia vorrà essere semplicemente imitazione della natura e quindi della realtà, tutto ciò che esca da questa proporzione è inverisimile e in questo senso è da condannarsi. Bisogna essere conseguenti: il realismo deve obbedire alle leggi del realismo, e bisogna accettarne anche le ultime conseguenze. Ma l'esempio ci ha dimostrato come questa strada è difficile, e la ragione ci ha pur provato, mi pare, che non è nè necessario nè utile all'arte di mettersi per essa. Lasciamo dunque le fisime di una critica sofistica e di una tecnica dottrinaria, e ritorniamo con fede ai modelli che al senso e al consenso dell'umanità spregiudicata erano parsi perfetti. L'arte è come la religione, e vuole adoratori e non scettici.

85. E un altro ammaestramento ancora potremo trarre dall'analisi del dramma nuovo in rapporto al verisimile. A enunciarlo pare un paradosso, ma in realtà si dà spesse volte che la verisimiglianza razionale intrusa per deliberato proposito faccia parere inverisimile quello che al senso spregiudicato sarebbe parso naturale. Poichè in fatto non è verisimile solamente ciò che è razionale, ma anche molti sentimenti e molte azioni sono tali, ancorchè la ragione non riesca a spiegarli che o poco o punto. Per non ripetermi citerò un altro esempio pure preso da Euripide. Negli *Eraclidi* gli Dei chiedono il sacrifizio di una vergine nobile, senza di che i figli d'Eracle non potrebbero essere efficacemente difesi dalla prepotenza di Euristeo. Demofonte, re d'Atene, sarebbe dispostissimo a proteggerli, ma naturalmente non può giungere al punto di dare una delle proprie figliuole o di costringere alcun

cittadino a un tal passo. Tutto pare perduto, quando Macaria, la maggiore degli orfani dell' eroe, si offre come vittima spontanea, nobilissimo sacrificio che fa della giovinetta un tipo di eroina degno di tutta la nostra ammirazione e simpatia. Come ella sente la richiesta degli oracoli, parla a Jolao, vv. 500-28:

Non temer dunque più l'argiva lancia.
Io stessa, pria ch'altri il comandi, o vecchio,
A morire son pronta e ad immolarmi.
O che direm, se mentre alto periglio
Sostener la città per noi consente,
Noi commettiamo altrui le cure, e quando
Ci potremmo salvar, cansiam la morte?
No, mai: poichè di riso è cosa degna
Gemer supplici intorno ai sacri altari,
E nati da quel padre onde siam nati
Mostrarci vili. E quando fu tra i buoni
Ciò visto? O è meglio (sia l'augurio sperso),
Presa questa città, cadere in mani
Nemiche, e nata di gran padre, indegne
Cose soffrendo, andar del pari all'Ade?
O cacciata da Atene andrò raminga?
E non avrò vergogna a udir chi dica:
« Che venite a far qui coi rami supplici,
O troppo amanti della vita? uscite;
Non gioverem d'aita a sì vil gente ».
Ma neppur se, costoro andando a morte,
Io mi salvassi, speme ho di ventura;
Chè molti già tradîr gli amici in tale
Stato condotti. Me figlia deserta
Chi vorrà tôrre a sposa o crear figli
Da me? Meglio morir che aver tal fato
Indegno. Più si addice ad altra forse
Questo, che insigne come me non sia.

Il poeta pare preoccupato dal desiderio di dimostrare la verisimiglianza di questo atto: quasi temesse di rappresentare una cosa incredibile, mette senza richiesta le mani avanti, e prova che è ragionevole. Ma in quanto la prova gli riesce bene, egli distrugge l'opera sua, la quale sta e dura solo in quanto la prova è manchevole e l' argomentazione è confutabile. Poniamo che

proprio non ci fosse altra speranza di salvezza, che per gli orfani tutti, Macaria compresa, fosse certo il cadere nelle mani del tiranno e inevitabile la morte, che anche nell'impossibile ipotesi che Macaria si potesse salvare, la sua vita avesse dovuto essere assai peggiore della morte: ov'è più il merito del suo sacrifizio? È vero che la speranza è l'ultima che abbandona, che la natura tende ad allontanare, a protrarre ciò che cansare non può, che è già un sacrifizio morir oggi anzichè in un futuro anche prossimo: ebbene, la grandezza d'animo della fanciulla sta appunto in questo, nella rinuncia a queste deboli speranze, a questa breve dilazione; sta per conseguenza in ciò che manca alla sua dimostrazione, sta in ciò che il suo atto contiene di straordinario e di irrazionale. A leggere tutta la scena, meglio che a staccarne il brano che ne ho riportato, si sente la freddezza e l'inopportunità di questo sillogizzare. Macaria non lascia tempo ad osservazioni; essa si offre immediatamente al sacrifizio, e immediatamente di seguito sciorina il suo ragionamento, senza richiesta, senza bisogno. Quanto è più grande e più simpatica Alceste che rimpiange invece di dover morire! *Alc.*, 280 e segg.:

Or poichè, Admeto, il caso mio tu vedi,
Dirò pria di morir quello ch'io voglio.
Io, perchè t'onorai, perchè preposi
Al viver mio che tu vedessi il sole,
Muojo, potendo non morir, potendo
Torre in Tessaglia chi volessi a sposo
E in regie case avere alte dovizie.
Viver non volli senza te coi figli
Orfani; e fui di me non parca, avendo
Di giovinezza i doni in cui godea.
Ma tuo padre e tua madre han te tradito,
Ch'eran pur giunti ove il morire è bello,
E bello era salvar, morendo, il figlio.
Poichè te solo aveano e non c'è speme,
Te morto, a lor d'avere altri figliuoli.

Ed io sarei vissuta e tu nel tempo
Futuro, e solitario or la tua donna
Non piangeresti, fatti orfani i figli.
Ma questo volle un Dio che così fosse!

E quanto è più grande anche Antigone! Essa pure giustifica, quando si porge il proposito, il proprio coraggio incontro alla morte, come lo giustifica Alceste, ma le loro ragioni sono ragioni passionali e non sillogismi; ma in loro è viva e forte la voce della natura che rimpiange la luce e la giovinezza, e che fa sì che il loro sacrifizio sia per ciò appunto un vero e grande sacrifizio. Nè ho citato l'*Antigone* a caso: anche nell'*Antigone* v'è un luogo, il quale non è che l'esagerazione della falsa tendenza ora notata, i famigerati vv. 904-20, dei quali non faremo a Sofocle l'ingiuria di crederlo autore, versi assurdi, non solo e non tanto perchè contengono motivi logicamente insussistenti e inammissibili, ma più e sopra tutto perchè vogliono sostituire il ragionamento al sentimento, e freddamente analizzano e misurano minutamente le circostanze secondo le quali Antigone si sarebbe o non si sarebbe decisa a violare la legge umana per mantenere la divina.

Nè mi si dica che anche Socrate nel *Critone* rende ragione del proprio modo d'agire, e affronta serenamente la morte in seguito ad una persuasione razionale che la morte nel caso suo è la scelta migliore che gli resti; perchè il caso di Socrate può mettersi a confronto di quello di Macaria non per similitudine, ma per antitesi. L'uomo che ha passato una lunga vita nella meditazione filosofica e quindi nella contemplazione della morte, è grande per la sua consentaneità e fermezza di carattere, qualora dalla teoria passando alla pratica sappia confermare con l'esempio le proprie parole e non tremi nè si disdica quando si trovi dinanzi all'alto passo. Ma la giovinetta inesperta, che

nulla sa di queste malinconie, che non ha mai pensato a filosofare, e cui la morte dev'essere apparsa fino ad ora soltanto come una lontana necessità, la giovinetta cui ha sorriso finora naturalmente la speranza e l'amore e che non si è avvezzata ancora al pensiero di poter morire domani, non si capisce nè come nè perchè tutto ad un tratto abbia a parlare, e per conseguenza a sentire, come parla e sente un santo vegliardo il giorno in cui deve rendere a Dio l'anima antica. Vero è che il sacrifizio della vita è forse più frequente nei giovani che nei vecchi; ma, come ho detto, altre ne sono le cause determinanti. Lo scetticismo nei giovani conduce non al sacrifizio, ma al suicidio; al sacrifizio li conduce invece l'amore e l'entusiasmo. Alceste muore per salvare il marito, Antigone muore per rendere l'estremo doveroso tributo al fratello amato; muoiono dando una vita che è loro cara, che loro giovava conservare, perchè era ancora per loro promettitrice di molte intime gioie. E bene a proposito perciò Sofocle introdusse nel dramma suo l'amore di Emone, appunto affinchè per Antigone la vita potesse esser per anco più desiderabile della morte. Macaria invece non ha in terra più nulla di caro; essa è da meno delle altre due appunto perchè il suo sacrifizio è più ragionevole (1).

(1) Conviene per altro riconoscere che il carattere di Macaria si rialza nel resto della scena. Quando Jolao le dice che sarebbe più giusto si cavasse a sorte tra lei e le altre sorelle quella che deve morire, essa risponde, vv. 547-51, che non vorrebbe morire per colpa della sorte, χάρις γὰρ οὐ πρόσεστι, e che dà la propria vita liberamente, e costretta no. — Delicate poi sono le raccomandazioni ch'essa fa per il modo del sacrifizio e la cura del suo pudore verginale; e da ultimo un lieve rimpianto della vita le restituisce quell'umana simpatia che pareva essa sdegnasse col suo soverchio filosofico rigore. Che se poi nel resto del dramma del sacrificio di Macaria non si parla più, come di cosa che non desta più alcun interesse, nè se ne dà alcuna relazione (tutt'al più vi si accenna in un verso, v. 822, di dubbia lezione), come

Est modus in rebus; e se c'è stato qualche lettore così cortese da seguirmi fin qui, è anche ben giusto e conveniente per parte mia ch' io non abusi più oltre della sua pazienza. D'altra parte se con gli argomenti che ho addotto non sono riuscito a convincerlo, quelli di più che aggiungessi non servirebbero che a tediarlo. La mia argomentazione pertanto finisce qui. E se io non mi illudo stranamente, io reputo che non solo essa potrà esser buon frutto, ma anche buon seme. Il fenomeno che ho principalmente cercato di analizzare non è che il saggio di una specie, e le osservazioni che ho fatto intorno all' arte sono suscettibili di una ragionevole estensione anche per altre manifestazioni della nostra vita morale, come io credo se ne sarà persuaso chiunque abbia voluto concedere a queste pagine la sua benigna attenzione. Checchè sia di ciò, questo io assevero, che in tutte queste ricerche io non ho avuto altro scopo, altro desiderio, altra ambizione che quella di conoscere la verità, di onorarla e di farla onorare. E questa sia l' ultima mia parola. Soltanto poichè da Platone ho preso le mosse, a Platone ritorno. Ho preso le mosse da lui per contraddirlo, ritorno a lui per acconsentir seco nelle sue abitudini d'arte. E come egli usa finire i suoi dialoghi con un mito, con un mito finirò anch' io. Invece di far seguire la morale alla favola, serva la favola di chiusa alla morale.

---

fosse la cosa più indifferente, nè Alcmena, che era poi sua nonna, ne tocca neppur da lontano, come non ne sapesse affatto niente, e nemmeno quando vuol uccidere Euristeo se ne ricorda, nè ciò si annovera tra i motivi della vendetta e dell'odio; io non mi sento il coraggio di attribuire ad Euripide una tale enormità, ma tengo per certo che buona parte del dramma, che così com'è è dei più brevi, sia andata perduta (probabilmente dopo il v. 620), e che l'ultima scena ci sia giunta del tutto guasta. Per lo meno non vorremo condannare Euripide per una colpa di cui è possibile scagionarlo.

XIV.

86. C'era una volta un re. — Questo re non aveva mai letto nè Tucidide nè Tacito nè il Machiavelli; ma era giusto, savio e leale, e nei trenta lunghi anni del suo regno aveva osservato i doveri dell'alto suo ufficio con correttezza perfetta: firmava le carte che gli presentavano, ascoltava i discorsi, leggeva quelli che gli davan da leggere, interveniva alle feste, e benchè vecchio, malaticcio e mezzo cieco, era dotato di una estrema pazienza e resistenza alle noje più mortali e di un'estrema arrendevolezza e docilità verso le opinioni degli altri, tanto che, per levarsi il pericolo di poter dar dispiacere a qualcuno, non mostrava d'avere in capo mai un'opinione sua propria, e forse per lunga desuetudine di pensare non ne aveva veramente nessuna. Al tempo di questo re fiorivano le scienze, non certamente per un bisogno che si sentisse in generale di approfondire la speculazione, ma per l'utilità pratica che molti speravano trarne. Comunque fosse, lodiamo il bene, e non maligniamo sulle intenzioni; il fatto è che le scienze fiorivano, e progredivano assai, e più di tutte le scienze fisiche. Ce ne possiamo fare un'idea se pensiamo alle scoperte recentissime nostre,

al telefono, al fonografo, ai raggi X, all'aria liquida, al telegrafo senza fili. Ebbene nel paese di quel re là erano andati più avanti ancora, più avanti assai, e specialmente ci vincevano di gran lunga in quel campo di ricerche verso del quale si rivolge bensì anche la nostra curiosità e il nostro desiderio più intenso, ma pochi sono i passi che effettivamente si sieno fatti per penetrarvi, voglio dire i fenomeni magnetici e spiritici. Era stata perfezionata sopra tutto la fotografia dell'invisibile, e s'erano viste veramente delle meraviglie, che io non vi so raccontare, e per molte altre ragioni, e per questa prima d'ogni altra, che non ne sono chiaramente informato.

Quae videntur temporalia sunt, quae autem non videntur aeterna, dice S. Paolo; — or capirete bene quanto aire alla fantasia avessero dato coteste invenzioni. Esse dovevano costituire per la filosofia il principio d'un'epocá nuova, come la scoperta del metodo critico rinnovò da noi la storia letteraria; — e un po' la scienza effèttivamente, un po' il desiderio e la fantasia immaginavano ogni giorno e davan per vere nuove e strabilianti meraviglie. Non già che si fosse giunti per altro effettivamente a vedere l'invisibile, s'era giunti a intravederlo in certe determinate circostanze. Noi assistiamo per esempio a dei fenomeni di telepatia, ma non sappiamo come avvengano: ebbene, in quel paese là erano giunti anche a conoscere le circostanze in cui tali fenomeni possono o debbono effettivamente aver luogo. Così mentre alle nostre sedute spiritiche chi vede gli spiriti e chi non li vede, in quel paese si era potuto determinare quali devono essere le condizioni per vederli. Infine, per esprimermi secondo il nostro modo antiquato di concepire, che dovremo riformare ben tosto, si erano scoperte molte altre relazioni tra la materia e lo spirito, delle quali noi non

abbiamo neppure l'idea, e sopra tutto tra lo spirito e il senso della vista, che è, o pare essere, il più spirituale di tutti i sensi.

Naturalmente, come avviene sempre, tra i veri scienziati si mescolano anche i men veri, e per questi ultimi non c'è condizione più favorevole di quella delle cose che sono conosciute soltanto a metà: la parte vera, per così dire, vende la falsa e le dà credito. Eccoti dunque che dapprima si susurra, quasi a tentare l'opinione, poi si afferma sempre più ad alta voce e con precisione di circostanze, come e qualmente in una certa provincia lontana tre illustri professori, dei quali non ricordo più il nome e che per intenderci chiameremo fin d'ora Gaspare, Melchiorre e Baldassare, a furia di analisi chimiche e di studî sullo spettro solare, erano giunti a smaterializzare la materia volta per volta di quelli elementi che non corrispondono a date condizioni psichiche o fisiche, così che, a seconda delle disposizioni dell'animo, la materia così espurgata e selezionata fosse percepibile o non percepibile dai nostri sensi. L'idea non era nuova del tutto, e non era neanche, per esperienza, incredibile, poichè sappiamo di quel tal sindaco di Cuneo che se l'era bevuta, quando spiegava a re Carlo Alberto i quadri storici che dovevano esser dipinti nella sala del Consiglio, ch'egli stesso per altro confessava di non vedere, perchè soffriva di un certo incomodo in un certo luogo che non si può nominare. D'altra parte, a voler essere giusti, solo ancora pochi anni or sono, che fosse possibile di parlarsi effettivamente da Torino a Parigi, o che si potesse vedere dentro del nostro corpo, neanche al sindaco di Cuneo ci sarebbe stato nessuno che avesse sognato di darlo ad intendere, e la scienza ha dimostrato esser possibili e facili molte cose che prima non si dicevan neanche per ridere. Nella fattispecie dunque la circostanza che la

stessa cosa era stata pensata, sia pure per celia, e che un autorevole personaggio vi aveva posto fede, era per così dire un affidamento che la trovata, messa ora innanzi con apparato scientifico, avrebbe fatto il proprio cammino.

Si capisce bene che nulla si tralasciò di quanto occorreva, interviste, corrispondenze, articoli di giornali, illustrazioni, conferenze, — e quando cento, mille, diecimila proclamano e dicono che una cosa è vera, chi non ci vuol credere fa la figura dell'imbecille. Alle corte, un bel giorno i tre messeri fanno sapere come, per isbugiardare solennemente e categoricamente ogni malignità e levare di mezzo ogni dubbio, si recheranno essi stessi alla capitale portando in omaggio alla Sacra Maestà del monarca una veste inconsutile tessuta coi nuovi metodi scientifici per i quali essa non potrà essere veduta che da coloro soltanto che veramente sien degni di tener l'ufficio di cui sono investiti. Sappiamo, diceva il comunicato, che i signori professori sono già in viaggio col prezioso fardello; qualcuno anche aggiungeva dei particolari intorno al cofano che dovea contenerlo.

La notizia a corte fu accolta veramente con poco entusiasmo. Il Gran Ciambellano, che non era un imbecille, sospettò subito di qualche imprudenza del Riformatore degli Studi. In quel paese, a differenza di ciò che avviene da noi, il capo supremo dell'istruzione si sceglieva di regola tra coloro che non avevano affatto alcuna competenza nè nelle scienze nè nelle lettere. Si riteneva che una persona che fosse del tutto innocente di scienze e di arti fosse anche la più spregiudicata, come quella che non avrebbe mai permesso che i così detti interessi della cultura avessero a prevalere in confronto degli interessi e dei criteri di governo. Si riconosceva del pari che quanto uno è meno schiavo di un dato

ordine di principî, più egli è atto a legarsi invece liberamente con dati ordini di persone, il che per un uomo di Stato non è piccolo vantaggio, in quanto che i principî dormono nei libri, e chi li vuole sa dove andarli a cercare senza che alcuno glielo impedisca, e le persone invece vegliano, e agiscono, e armeggiano, e sono la vita, chi sappia di volta in volta sceglierle bene a proposito. Ora si capisce facilmente che in tal condizione di cose occorresse anche dell'abilità straordinaria per non compromettersi ad ogni momento, e il nostro uomo abilità ne avea molta e faccia franca non meno; ma poichè egli non era nè matematico, nè giurista, nè medico, nè letterato, nè poeta, nè altro, e di scienza doveva pure per obbligo d'ufficio parlare, non era poi molto fuor del probabile che gli scappasse detta anche qualche papera. Ad ogni modo, per opportuna cautela, quando di scienza egli si doveva occupare, se ne occupava da gran signore, dall'alto, e le faceva le più vive dichiarazioni *inter pocula*, nei banchetti che gli venivano offerti nei suoi viaggi di trionfo, ed allora la parola sua, che scorreva facile ed eloquente, come fluido magnetico discendeva per le bocche aperte ad ascoltarlo, e si insinuava nel corpo e si propagava fino nelle mani e nei piedi, che come la rana di Galvani si movevano convulsamente ad applaudire. Così gli era accaduto di apprendere dai giornali, che abilmente gli erano stati posti sotto il naso, le meraviglie delle nuove scoperte, e queste scoperte ebbero così la fortuna di essere esse pure l'oggetto della sua benevola considerazione.

Ma per tornare al Gran Ciambellano, della venuta dei tre scienziati e del dono che portavano seco egli era estremamente seccato. Chi aveva concesso loro il permesso di prendersi una tal confidenza? Rifiuteremo di riceverli perchè hanno mancato alle regole, vera-

mente più di dovere che d'etichetta? Dopo che la stampa è tutta un coro di lodi, dopo che il Riformatore degli Studî si è compromesso aggiungendo alle altre nei banchetti ultimi la sua autorevole parola, o che siamo in Cina per fare adesso una questione di formalità?

Il Gran Ciambellano a coteste scoperte ci credeva poco, perchè scettico; il Riformatore era sempre stato, a dir vero, sulle osservazioni generali, aveva lodato, perchè gli pareva che il prodigare la lode entrasse nelle sue attribuzioni; ma in cuor suo ci credeva anche meno: non c'è quanto la perfetta e soddisfatta ignoranza che sia salvaguardia sicura contro gli errori dell'intelligenza. — I due uomini si abboccarono per concertarsi: il Ciambellano disse chiaro al collega che non ci credeva; il Riformatore non disse nulla.

Gli scienziati intanto sono giunti, — e qui accoglienze, visite, articoli, interviste, come sopra. L'aspettazione era immensa, e immensa era anche la trepidazione: diamine, or si vedrà chi è degno e chi no, ora si potrà fare l'epurazione, ora non si calpesterà più la giustizia: pareva dovesse tornare in terra l'età di Saturno e c'eran di quelli che andavano addirittura in visibilio. Cammin facendo poi, come suole accadere, si finiva spesso a leggere la vita del prossimo, secondo che in prevenzione si sosteneva che sì o che no, che il tale o il tal altro l'avrebbe veduta o non l'avrebbe veduta cotesta famosa veste inconsutile.

La veste intanto è preparata in un'apposita sala, e le autorità vengono invitate ad ammirare. La primizia, si capisce, è per il Gran Ciambellano e per il Riformatore degli Studî: prima di ammettere il pubblico era ben giusto e doveroso che vedessero essi coi propri occhi e, per così dire, toccassero con le loro mani la realtà della cosa. Una folla di curiosi faceva ala alle carrozze delle LL. EE. che si recavano al *Grand Hôtel*

all'ora fissata; e correvano parecchie scommesse. Specialmente a carico del Gran Ciambellano erano ritornate a galla in quei giorni delle chiacchiere per certe mangerie nelle forniture militari, delle quali egli avrebbe avuto la sua parte: secondo i più egli era indegno di vedere. Questi rumori erano anche giunti alle sue orecchie; con tutto ciò ancora nel montare in carrozza rivolse al collega un risolino come di mezzo compatimento.

In breve, arrivano, vengono accolti, vengono ammessi nel gabinetto. E come facilmente si può immaginare, innanzi tutto sono mostrati loro alcuni nuovi apparecchi relativi ai progressi dell'ottica e della fotografia, delle curiosità pertinenti alle nuove scoperte, cose già note del resto nel mondo degli studiosi, ma che le LL. EE. ammiravano per la prima volta. Dopo questa utile preparazione il cofano si apre.

La luce era abilmente studiata; i vetri, le tende, tutto l'ambiente aveva qualcosa di misterioso. E Gaspare faceva atto di sciorinare, Melchiorre di sostenere la veste, e Baldassare la descriveva.

Gli uomini politici hanno un'abilità singolare di nascondere i propri pensieri, e questi due in ispecie, un po' anche per reciproca diffidenza, badavano bene di non compromettersi, e si limitavano ad esclamazioni di dubbio senso, ad osservazioni e a sentenze che non dicevano nulla con tutta l'aria di voler dir molto. Uscirono taciturni e sopra pensiero, e come furono soli in carrozza, il Gran Ciambellano fu il primo a parlare: “ Senti, collega, „ cominciò egli, “ tu sai benissimo che in queste faccende io sono molto scettico, e perciò non posso levarmi del tutto il dubbio che questo non sia proprio altro che effetto di una qualche illusione. E non la sarebbe poi tanto strana, chè ne abbiamo viste di meglio in teatro: non potrebbe esserci anche

qui un giuoco di specchi? Capisco che cosa vuoi dire: altro è vedere da una platea sul palcoscenico, e da vicino il trucco è difficile. Ad ogni modo nè io nè tu di fisica ci intendiamo, e sebbene l'alto ufficio di cui siamo investiti ci conferisca facilmente quel grado di autorità che hanno i responsi della scienza ed anche maggiore, di', non ti parrebbe più prudente che ci liberassimo da una responsabilità che possiamo non assumere, e che nominassimo una commissione di periti in materia? Così saremo al sicuro da ogni recriminazione davanti al paese, e mostreremo di aver agito con la massima prudenza in un affare così delicato „. — La trovata piacque al Riformatore.

I giornali intanto annunziarono che le LL. EE. erano tornate dalla visita piene di alta e profonda meraviglia, che sarebbe stata fissata presto un'udienza reale per la presentazione della veste, e che in tale udienza S. M. si sarebbe compiaciuta di conferire ai tre illustri scienziati un'alta onorificenza. — La notizia della commissione che si dovea nominare venne a sedare un po' questi intempestivi entusiasmi. E la commissione fu nominata.

Di regola generale, a dir vero, era opinione del Riformatore che le persone più incompetenti, come le più spregiudicate e insieme le più docili, fossero anche le più adatte a pronunciare in fatto di scienza dei giudizi sereni; questa volta per altro, lui assenziente, si derogò ai suoi principî. E non senza una buona ragione. Per quell'intuito naturale che fa sì che la gente molte volte s'intenda e s'accordi senza bisogno di spiegarsi, tanto il Riformatore quanto il Gran Ciambellano convenivano in un solo pensiero, cioè che, sebbene il caso potesse parere alquanto buffo, pure non c'era da scherzare. Con tanti energumeni infatuati di quella maledetta scoperta, ove essi l'avessero impugnata, c'era il peri-

colo che si rimestassero le antiche inchieste, e sarebbero stati serviti. Dall'altra parte, se la scoperta era vera, essi pure sapevano benissimo che chi doveva vedere la veste meno di alcun altro eran loro. Se invece, pensavano, metteremo di mezzo delle persone di valore indiscusso e d'onestà accreditata, o esse vedranno effettivamente, e confermeremo anche noi di aver visto, o non vedranno niente neanch'essi, e faremo dichiarare che e le nostre parole, se ne abbiamo dette di compromettenti, e il nostro silenzio furono interpretati inesattamente, erroneamente. Era la solita gherminella, puerile bensì alquanto e bislacca, ma che però non mancava mai al suo scopo di chiuder la bocca agli imbecilli. — Ed affinchè il senno andasse del pari in commissione con la competenza scientifica, furono eletti a farne parte il presidente del tribunale, il decano dei medici e un professore di chimica del Regio Ateneo, tre persone reputate senza discussione per integrità tre Catoni e per sapienza tre Salomoni: fossero poi tali o no, poco ci importa indagare.

Il chimico aveva riportato recentemente un gran successo facendo dare una cattedra ad un suo scolaro per una certa pubblicazione sugli atomi, ch'egli aveva lodata pubblicamente come splendida e meravigliosa e che per tale aveva fatta bandire dalla critica a lui devota.

Il presidente aveva compiuto in quei giorni uno di quelli atti di sacrosanta giustizia di cui non cessava di compiacersi seco medesimo. Un povero uomo, galantuomo vero nel fondo dell'anima, come tutti quanti lo ritenevano, per soverchio affetto verso la moglie e per non iscontentarla nei suoi capriccetti, aveva fatto il passo più lungo della gamba, e, trovandosi un bel giorno alle strette, aveva firmato delle cambiali, ma, invece di apporvi il proprio nome, aveva scritto quello

della ditta *Esel und Dumm*, con la quale egli era in molto frequenti rapporti. Alla scadenza egli aveva intenzione di pagare, si capisce; ma alla scadenza non c'eran fondi; e così le cambiali vennero protestate, quindi scandalo, falso, truffa, carcere, processo, e la prospettiva della galera. A farla breve, la donna, ch'era stata la causa della sua rovina, fu anche quella della sua salvezza: armata di lagrime e di buone ragioni, si dette le mani d'attorno; parlò, pregò, supplicò, intenerì, e riuscì a convincere il presidente, a cui prima si era rivolta, che il suo povero marito era vittima di un'allucinazione fatale, di uno sdoppiamento della personalità, per il quale in certe ore del giorno egli si riteneva non già più il signor Cerchietti, come era il suo nome allo Stato Civile, ma invece *Esel und Dumm*, e come tale agiva in quei momenti. E il presidente, convinto, nominò un perito accorto e galantuomo, il quale non penò molto a riconoscere che effettivamente ciò che sosteneva madama Cerchietti era senza alcun dubbio la verità vera. Così fu che un'onesta famiglia potè esser salvata miracolosamente dalla rovina e dal disonore.

Il medico la mattina stessa che si recava al *Grand Hôtel* sentì chiamarsi da una voce femminile: — Dottore, dottore! Scusi, dottore, salga un momento; ho bisogno d'una piccola cortesia. Il mio figliuolo non ha fatto il tema, e il professore senza del tema non lo ammette in iscuola; ora, poichè egli è mancato già da varî giorni, ho paura non sia poi escluso dagli esami: faccia il favore di scrivermi un piccolo certificato. — Non vuole altro? mi dia una penna. “ Certifico che il giovanetto Battistino X... „ — Quanti giorni sono che manca? — Quindici giorni. — ... “ è da quindici giorni malato di febbre gastrica, e perciò è impedito „ ecc. Badi per altro di non lasciarlo uscire. — Ma non è mica malato davvero. — Oh bella, poichè diciamo che

è malato, non bisogna adesso che si lasci vedere; se no, che figura si farebbe?

Mentre così il medico s'indugiava, gli altri due intanto attendevano nel salone dell'albergo, che era affollato di *reporter* e di curiosi, come suole accadere in tali occasioni. Si discorreva dell'affare Humbert, e c'era un giornalista tra gli altri che non cessava di fare le più alte meraviglie. Ma dunque erano tutti imbecilli? — E i magistrati, saltava su a dire un altro, ma è possibile che per tanti anni si sieno lasciati menar per il naso? Ci dev'essere sotto del torbido. — Ci sarà forse, osservava un terzo; per altro bisogna persuadersi che la cretineria umana è assai più grande della malizia. — Ma quando si tengono certi uffici non è lecito di essere cretini, ribatteva il primo; e speriamo bene che la nuova scoperta giovi finalmente a far cessare sì fatti scandali. — Il presidente ascoltava e taceva. La conversazione continuò poi sullo stesso tema e lo andò allargando: si parlò dell'abilità delle donne, e dell'utilità d'una moglie bella; e ciascuno contava le proprie memorie, nelle quali a dir vero la perspicacia del sesso forte non ci faceva la più bella figura. E il presidente continuava ad ascoltare.

Il medico, come giunse, si scusò del ritardo; disse infatti d'essere stato chiamato da una bella signora, ma non disse, discretamente, il motivo. Era però leggermente preoccupato, perchè al voltare del canto gli era parso di vedere il ragazzo sgattajolar sotto il viale ed allontanarsi di corsa: e se i professori lo vedono? Come sono leggere alle volte le mamme! pensava tra sè. — Il chimico non parlava: la sera innanzi aveva ricevuto un opuscolo, nel quale si dimostrava con prove palmari che il famoso libro sugli atomi di quel suo più famoso scolaro, nella sua parte meno cattiva, non era altro che un centone di opere straniere, talora co-

piate fin negli errori di stampa, e che per conseguenza chi aveva contribuito a conferirgli la cattedra non poteva essere che un ignorante o un briccone. Ora la prima cosa non gli era mai passata per la mente: egli si era sempre ritenuto il primo chimico dello Stato. e come tale s'ingegnava di farsi passare; era conosciuto favorevolmente anche all'estero, specie per certi nuovi metodi perfezionati da lui scoperti per l'analisi delle orine: com'era possibile che fosse un ignorante? Egli quasi quasi si sentiva meno offeso dal secondo supposto, ancorchè meno probabile e meno vero. Siamo fatti così: non c'è accusa che tanto ci offenda e tanto ci faccia inalberare quanto quella che in fondo sentiamo di aver meritata. Le calunnie ci possono nuocere, ma possiamo passarcene serenamente; quando invece si pone il dito sulla piaga, questa dà sempre sangue. — Egli si era sfogato in contumelie contro l'autore dell'opuscolo, la notte non aveva dormito, ed aveva ancora la bocca amara.

I commissari si consultarono un poco, poi decisero di entrar tutti insieme, e stabilirono preventivamente che il primo a pronunciare il giudizio dovesse essere il signor presidente, dopo venisse il professore e per ultimo il medico.

I tre inventori li accolsero ciascuno con una faccia adatta all'occasione, mostrarono loro prima le solite cose, e li fecero accomodare in tre soffici poltrone innanzi a uno specchio: tra lo specchio e loro era il cofano aperto. Naturalmente dentro non c'era niente, ma sulle prime la commissione credette che la veste sarebbe stata portata dopo, e rimase quindi a lungo sospesa nell'incertezza, e nel conseguente riserbo, anche dopo che Gaspare avea cominciato come prima a far vista di sciorinare e Melchiorre di sostenere il panno sulle braccia, mentre Baldassare imperturbabile ripe-

teva la descrizione. Il discorso continuò lungo, particolareggiato, efficace; proprio parea di vedere, e si sentiva insieme il fruscìo leggero come d'una roba di seta che si spiegazza. — Il presidente, che doveva parlare per primo ed era di sua natura uomo assai semplice, a un certo punto scappò a dire: — ma qui, — e voleva continuare — qui non vedo niente, — quand'ecco che, vedendo la propria faccia nello specchio, non saprei per quale strana associazione di idee, gli si piantano in mente le parole del giornalista: " quando si tengono certi uffici, non è lecito di essere cretini ". Ci sono nella vita certi momenti, nei quali la verità pare che ci baleni improvvisa come una rivelazione. La cosa di cui non hai mai dubitato, ciò che ti pareva certo e sicuro, ti si illumina d'un'altra luce; il fantolino che ha sempre creduto che la Befana gli porti i balocchi, rimane deluso e confuso a uno scoppio di risa dei fratelli maggiori. Al ragionamento, alla dimostrazione, all'evidenza uno può resistere, ha fisso il chiodo, e si difende. Un motto, un sorriso, una voce improvvisa del senso comune scuote e distrugge spesso in un punto il suo castello di carte. Il buon uomo tossì, si schiarì, e — queste sono veramente meraviglie, concluse a mezza voce: che ne pare al signor professore?

Al professore non pareva nulla, ma egli pensava alle beffe dei suoi colleghi, come fosse divulgato l'opuscolo, alla disistima che ne seguirebbe per lui; — ci mancava ancora ch'egli aggiungesse dell'esca col dichiararsi incapace di vedere! Proprio ora? Col tempo, si sa, la gente è labile di memoria, ed egli aveva tutta la speranza, anzi la certezza, di rifarsi; ma ora no, ora bisognava navigare a vele basse. — Certo, rispose egli dunque, i progressi che fa la scienza sono veramente portentosi, e qui sciorinò un panegirico sul metodo delle ricerche e sulla critica dei fatti, che gli

altri ascoltarono in religioso silenzio. — Il medico aveva da un pezzo sulla coscienza delle marachelle come quella di quel giorno; a fin di bene anche lui si era sempre prestato a rilasciare certificati credibili ed incredibili, a far perizie nell'interesse di chi lo pagava, con la persuasione sicura che chi sceglieva lui a perito, dimostrando con questo stesso un fine ed equo discernimento, doveva senza dubbio aver ragione; ed era sempre stato tranquillo e sicuro del fatto suo, come il gatto dopo che ha mangiato il topolino; ma quel ragazzo ch'era scappato sotto il viale quella mattina gli aveva fatto impressione! E poi pensava: — se ho attestato tante volte per niente tutto quello che hanno voluto, perchè non lo attesterò ora, che è per qualche cosa? E poi chi sa? Costoro infatti affermano di vedere, e sono pure persone serie: come potrei fare io a dire che non è? — Per tal modo si aggiunse egli pure ai colleghi nel riconoscere la portentosa meraviglia, e non fece risparmio di esclamazioni e di ammirativi.

Si concordò la relazione, nella quale gli inventori fecero notare come non sarebbe stato opportuno si comprendesse una descrizione troppo minuta della veste, affinchè non avesse a succedere che anche gli indegni, quando ne sapessero preventivamente la forma e la qualità, pur non vedendola, affermassero di vederla, e così venisse meno l'utilità della scoperta e la sua stessa ragione di essere, ch'era appunto quella di poter discernere la virtù vera. I commissari trovarono molto ragionevole l'osservazione e non si fecero pregare per aderirvi: si sarebbe stati sulle generali, facendo larga parte alla spiegazione dei principî sui quali la scoperta si fondava e insistendo sulle sue conseguenze. La relazione venne stesa dal presidente, il quale parlò in essa della psiche, degli atomi, dell'esteriorizzazione, delle onde magnetiche, della luce vio-

letta, tutto ciò naturalmente non di suo, ma sugli appunti che gli aveano passato il chimico e il medico; di suo v'aggiunse la parte morale, nella quale si metteva in rilievo il gran beneficio che ne veniva all'umanità, e innanzi tutto allo Stato, il quale d'ora innanzi avrebbe avuto una guarentigia sicura per la scelta dei suoi funzionari, sottraendosi così alle raccomandazioni e alle pressioni dei politicanti e degli intriganti, i quali, si vede, spadroneggiavano in quel paese non meno di quanto facciano anche nel nostro.

La relazione fu pubblicata e fu letta con avidità: tutti capirono benissimo il principio fisico su cui la scoperta si fondava, e si meravigliavano come una cosa tanto semplice non fosse stata pensata prima: si paragonava al caso di Galileo, quando scoperse le leggi del pendolo vedendo oscillare la lampada. La lampada oscilla, e il pêndolo oscilla, oscillano tutt'e due con le stesse leggi, è tanto chiaro. Parimenti allora tutti vedevano chiaro nel nuovo trovato e nessuno si sarebbe permesso di esprimere un qualsiasi dubbio, o avrebbe fatto sorridere di compassione, così come ora farebbe chi dubitasse dell'evoluzione della specie. Non si parlava d'altro che della veste inconsutile e delle sue meraviglie. Le autorità invitate a vederla non rifinivano di lodare e di ammirare. Fra tanti e tanti non ci fu che un vecchio magistrato, un po' burbero e poco complimentoso, ma che non avea mai in vita sua tradito la giustizia nè per interesse, nè per favori, che non aveva mai ascoltato raccomandazioni nè dirette nè indirette, che non aveva mai ricevuto nell'ufficio suo nè sollecitatori nè avventuriere, che aveva sempre cercato la verità e sempre l'aveva detta; — costui, invitato a vedere, disse forte: — ma io non vedo niente!

— Come? Eccellenza, non vede? — disse un commendatore che gli era vicino; — ma questo è impossibile;

— e qui si sforzava di fargli notare la bellezza e la lucentezza del tessuto, i riflessi che si spandevano per la stanza; — e tutti gli altri signori e signore facevano eco e lo persuadevano che vedesse. Ma il buon vecchio non vedeva nulla, e da ultimo, per tagliar corto, conchiuse: — sanno, da qualche tempo soffro un poco di cateratte; sarà forse questo. — E si levò. Come poi fuori si susurrò della cosa, qualcuno osservò che veramente da qualche tempo, per la troppa età, la intelligenza di quel brav'uomo si era alquanto affievolita, che alle volte il suo discorso svaniva, che un giorno si era addormentato in udienza dopo due sole ore che un avvocato parlava, che insomma sarebbe stato già tempo di concedergli il ben meritato riposo, perchè, come si vedeva oramai da questa prova palmare, egli veramente non era più atto a disimpegnare un ufficio così importante e così difficile come era il suo. Quelli che aspiravano alla sua successione si fecero forti di tali argomenti d'una evidenza così scientifica, e non passarono infatti tre giorni che il decreto per il riposo fu firmato. Dopo ciò non vi fu più nessuno cui passasse pel capo l'idea di non dover vedere la veste.

Venne il giorno dell'udienza reale. Alla presenza di tutta la corte e dei grandi dignitari dello Stato, nessuno dei quali aveva mancato di esprimere preventivamente a S. M. la propria incondizionata ammirazione per la nuova meraviglia, viene portato il prezioso cofano, e viene aperto solennemente. Il re, che si aspettava in buona fede di vedere chi sa che cosa, e aguzza gli occhi e non vede niente, si sentì quasi venir meno. E si fece rapidamente un esame. In trenta lunghi anni di regno egli non aveva fatto male a nessuno, aveva largito soccorsi di denari e di parole, aveva obbedito a tutte le ingiunzioni dei suoi ministri;

si sentiva buono, ed era tale veramente, e perchè sarebbe stato indegno del proprio posto? Egli insomma teneva lo Stato in equilibrio, e tra le lotte delle fazioni era l'àncora che reggeva la barca, il punto saldo intorno a cui si agitava tutto quel gran movimento: non era questo dunque il più alto servizio che si potesse rendere alla patria? D'altra parte gli si riaffacciavano adesso alla memoria quattro righe di un giornalaccio sovversivo, dove si parlava di sciagurate finzioni, e sacrilegamente si alludeva al fasto di marionette che non si muovono se altri non tira i loro fili; e via via di questo tono, con delle bestemmie anche molto più gravi, le quali io non credo nè opportuno nè lecito di riferire, appunto perchè sono bestemmie, e le bestemmie danno sempre scandalo, sien pure dirette soltanto contro di un re da novella. Povero vecchio, egli sapeva benissimo di non meritare quelle parole, ma se ne era addolorato oltre misura. Avvezzo ad essere severo con se stesso più che con gli altri, aveva meditato molte volte su di esse, e per la suggestione che nasce dal continuo pensare su di una cosa, aveva finito qualche volta a dubitare che un po' di vero in quelle parole ci fosse. E poi egli non poteva negare di sentirsi spesso molto stanco: aveva già passati i settanta, e la troppa età forse.... Nessuno si accorge di rimbecillire, quando rimbecillisce per davvero. Sarebbe dunque stato lui solo, a preferenza degli altri, l'indegno? Eh via; questo egli sapeva benissimo che non poteva essere affatto. E se fosse dipeso da difetto di vista? Come s'è detto, egli era anche mezzo cieco. — Or ci fu un momento nel quale stette in forse di trarre del taschino gli occhiali: la mano si mosse, ma poi la trattenne. A che pro avrebbe voluto vedere? E quando mai era stato così curioso? Meglio di tutto era il credere; era più corretto, più sicuro, più decoroso. Egli

aveva reputato fino allora che primo e fondamentale ufficio suo fosse quello di avere l'opinione degli altri e di ripetere questa opinione, qual ch'ella si fosse, senza discuterla: non era la prima volta che gli toccava esprimere cose del tutto contrarie alla sua coscienza; e adesso per la prima volta dopo trent'anni, davanti a tutto questo unanime consentimento, lui solo avrebbe dovuto essere discorde? Ma questo era impossibile a concepirsi, e per le sue abitudini, e per la sua educazione, e per il suo dovere. — Il pensiero non ha estensione, e ciò che a esprimersi richiede lunghe parole, la mente lo concepisce in un istante; così tutto questo ragionamento fu l'affare di un attimo nella mente del re, e affare di un attimo fu il decidersi. — Godo, disse egli, di poter esprimervi il mio vivo compiacimento per la vostra importante scoperta e di unirmi all'ammirazione espressavi dal mio popolo. Il mio Gran Ciambellano avrà l'onore di rimettervi le insegne di commendatori dell'ordine del Cigno, quale attestato dell'alta mia soddisfazione e prova dell'onore in cui voglio sia tenuta la scienza nel mio regno. — Un uragano d'applausi salutò queste parole, e le grida di " viva il re „ echeggiarono a più riprese per la sala. La munificenza regale fu altamente lodata, le parole furono trovate solenni e piene di elevati concetti; quasi si dimenticavano gli scienziati e la loro scoperta, per concentrare l'ammirazione tutta quanta sopra così alte parole.

L'indomani si doveva aprire il Gran Consiglio: ecco l'occasione opportuna perchè il re indossi per la prima volta la veste inconsutile. — Credete voi, disse il re nella confidenza della conversazione privata ai neocommendatori, che anche i Consiglieri la vedranno tutti quanti? — Gaspare guardò Melchiorre, Melchiorre guardò Baldassare, Baldassare guardò Gaspare; indi questi rispose in-

chinandosi: — Certamente, Maestà, noi crediamo di poter affermare che la gran maggioranza di essi la vedrà molto distintamente. — Si stabilisce pertanto che l'indomani il re moverà di palazzo vestito della veste inconsutile per recarsi in pompa magna all'inaugurazione. E qui ci poteva essere del pericolo. Sebbene il delirio paresse universale, non si sa mai, in mezzo al popolo ci sono anche degli originali, delle donne, dei bambini, dei vecchi, della gente insomma che non ha ancora giudizio o che lo ha perduto, e che non è sempre così accomodante come la gente per bene. Meno male che il tragitto non era lungo. Il palazzo reale si ergeva infatti su di una gran piazza in luogo alquanto elevato, e di fronte ad esso sulla piazza medesima era quello del Gran Consiglio. Si concertò che il re scenderebbe a cavallo seguìto dai suoi ajutanti; dietro verrebbero le carrozze, mentre il passaggio sarebbe stato tenuto sgombro dalle truppe che d'ambo i lati avrebbero fatto ala: era una misura di prudenza, che con la scusa degli anarchici poteva esser presa senza che ci si trovasse a ridire. E così fu fatto, ed il popolo fu costretto a pigiarsi dietro i soldati, ad alzarsi in punta di piedi, ad arrampicarsi sui fanali e sui cancelli dei giardini che correvano da due lati della piazza: molti guardavano di lontano coi cannocchiali dai balconi e dai tetti delle case e perfino dalle prossime colline che digradavano in giro. L'entusiasmo era indescrivibile; poichè tutti dicevano di vedere la famosa veste, così ciascuno che non la vedeva si credeva obbligato a sbracciarsi per dare ad intendere di vederla meglio degli altri, e più era infatuato chi più si sentiva la coscienza sporca. Fu insomma un vero delirio, e delle altre particolarità vi faccio grazia.

La sera stessa al Gambrinus (era d'estate) c'era una folla di gente che commentava i fatti del giorno.

C' era fra gli altri un crocchio di operai che discorrevano dello stesso argomento e non certo più a vanvera dei signori. — Io, diceva uno di loro alquanto anziano, non ho potuto veder la sfilata, e perciò non posso dir nulla, ma mi fa specie una cosa: se codesta veste non la devono vedere che quelli soli che sono degni del proprio grado, o come avviene che poi in effetto la vedono tutti? O di indegni non ce n'è proprio nessuno? C'è pericolo che sia una trovata per rifare la rispettabilità di certa gente? Ditemi di uno che non l'abbia veduta, all'infuori di quello dalle cateratte; — ma fino a che tutti la vedono, o è una ciarlataneria come le altre, o qui sotto c'è dell'imbroglio. — Veramente, saltò su a dire il suo vicino, vi devo raccontare una cosa. Eravamo io, la mia donna e Giorgetto, il mio bambino, che ha compiuto quattr'anni l'altrieri; e la sua mamma se l'era fatto salire in ispalla affinchè potesse vedere, quando ad un tratto si mette a strillare: — mamma, mamma, perchè il re è in mutandine? — La sua mamma gli chiuse la bocca, e un vecchio signore dietro di noi mormorò al suo vicino, — che stupido! — Così, tra la gente che c'era davanti e la confusione che avvenne pel bimbo, il re intanto era passato oltre e non vidi nulla. — To', disse un terzo, il figliuolo tuo è forse indegno del grado che occupa? Ecco che uno l'abbiamo trovato. — E qui tutti a ridere. — Il cameriere si era fermato ad ascoltare, curiosando, come succede; poi si accostò ad un altro tavolino dove si discorreva pure calorosamente e, come succede, per mostrarsi informato, disse rivolto ai disputanti: — C'è un signore là che raccontava adesso come al suo bambino paresse che il re fosse in mutande. — Ah sì? L'ho sentito dire anch'io da un altro ragazzetto, ma non ci ho fatto caso. Dov'è quel signore? — Per farla breve si trova che altri cinque o sei, poi venti,

poi cinquanta, poi tutti i ragazzi al di sotto dei sette anni avevano visto il re soltanto in mutande; un po' alla volta si fece coraggio anche qualcuno dei più grandi. — Come? Come? Ma codesta veste chi l'ha veduta? — A me lo domandi? Io ho ripetuto ciò che ho sentito contare, ma alla sfilata io non c'era. — E per qualche po' non si trovava nessuno che ci fosse stato. Poi molti altri si fecero innanzi e sbraitavano, come e qualmente loro lo avevano sempre detto, che la era una mistificazione: che scoperte? che scienza? Ormai si negava tutto, e ciò che si era dimostrato falso, e ciò che era stato provato vero; ormai non si vedeva altro che ciarlataneria, scandalo, frode. I commendatori furono messi in gattabuja; — bisogna mandarli in galera, gridavano in coro; un esempio ci vuole; bisogna fare un'epurazione; bisogna ristabilire l'impero della giustizia. — Così gridavano tutti, e più si scalmanava a fischiare chi prima aveva applaudito più forte.

Il corrispondente del *Corriere del Mezzogiorno* andò a intervistare quel magistrato ch'era stato messo a riposo perchè aveva detto la verità, e gli chiese la sua autorevole opinione sulla figura del reato e sulla pena di cui sarebbero stati passibili i tre mariuoli, sendo che molti volessero vedere nell'agir loro tutti gli estremi della truffa. — Il buon signore riflettè qualche istante, e poi disse:

— Truffa di che? truffatori di chi? Vi avevano chiamati a vedere, e non avete visto, come non ho visto io, come non hanno visto i fanciulli; e nessuno mai sarebbe stato ingannato, quando non avesse deliberatamente rinunciato all'evidenza del senso, quando non avesse avuto interesse di lasciarsi ingannare. O perchè adesso ve la pigliate con loro? Non è poi la storia di tutti i giorni? Come che sia uno dei casi più ridicoli, non è certo questo il più evidente e palmare. E tutto

un abito di pensare e di operare causato in voi dalla vostra insana educazione, per la quale non siete più capaci di discernere la verità, che pure è tanto chiara e vicina, e vi date ad intendere di andarla a cercare lontano attraverso alle tenebre dei sofismi. Nella scienza, nell'arte, nella politica, nella giustizia, nella vita tutta quanta, voi non vedete se non ciò che volete vedere, precisamente come avete veduto anche la veste del re. Anche ora, mentre fate le viste di essere invasi tutti dall'amore del vero e del giusto, anche ora voi tutti sapete, — e lo sapete con la stessa certezza con cui sapevate che la veste non c'era, — quali sono nello Stato i corruttori e i corrotti; tutti ne parlate, e sono cose notorie; ma nessuno li denunzia; ma nessuno li caccia; ma nessuno li condanna; vi affollate anzi intorno di loro a raccogliere gli avanzi del loro convito. Fate che succeda per qualche strana imprudenza un altro scandalo, come è succeduto ora, e tornerete tutti un'altra volta a mostrarvi zelanti e a rifar la commedia così come ora, finchè, passata la furia dell'onda, si possano calare le imbarcazioni. —

Egli si era andato accalorando di mano in mano che parlava, e gli tremava per lo sdegno la voce. Tacque alcuni momenti, come per prender lena a dominarsi, e poi continuò:

— Voi avete smarrito il buon senso, e l'error vostro è assai pericoloso, perchè più che da traviamento passionale, che di sua propria natura è transitorio, nasce da stortura dell'intelligenza, che è male organico e duraturo. Il buon senso vi è parso guida mal certa: avete cercato in suo luogo la scienza, e un'altra volta avete trovato in iscambio la morte. Il razionalismo ed il criticismo, nelle loro forme più grette, hanno occupato le anime vostre; e vi potreste dir fortunati se non avessero generato in esse niente di peggio dell'indifferenza.

Essi hanno distrutta in voi la intuizione del vero. Alla intuizione sincera si è voluto sostituire costantemente, pedantescamente, da per tutto, e a suo luogo e fuori di luogo, l'indagine faticosa. Ciò che è vero, ciò che è chiaro per la gente comune, naturalmente non doveva essere il vero dei valentuomini: non ci sarebbe stato il loro decoro. Sia questione morale, sia giuridica, sia politica, sia letteraria, qualunque sia il quesito che si propone, a nessuno, se non è per ozio, cade in animo di scrutare dove stia la ragione e dove il torto: queste sono, come suol dirsi, questioni accademiche; e ciò che interessa a ciascuno di vedere e di sapere è soltanto come, a diritto od a torto, si possa difendere una tesi. Volete sostenere una dottrina scientifica, e il romanzo sperimentale vi fabbrica i dati e diffonde la persuasione prima delle prove. Volete dirimere un problema morale, e cercate nelle propaggini della scienza quella ipotesi che di volta in volta vi convien meglio. Volete sciogliere un quesito di critica d'arte, e dimenticate i fatti e l'esperienza secolare, per trar deduzioni da premesse arbitrarie. I sintomi saranno diversi secondo i diversi organi in cui la malattia si manifesta, ma la malattia che vi rode è una sola, e la sua diagnosi è analoga, sia che si faccia sull'arte e sulla letteratura, sia che la si eserciti sulla morale e sul diritto, o sui fatti economici e sociologici. E questa malattia è il sofisma e la menzogna, la menzogna nella sua forma più turpe, la retorica, e nella sua forma più scempia, l'eruditissima ciarlataneria. Menzogna infatti ed esercizio di menzogna è la vostra scuola, menzogna la vostra critica, menzogna la vostra arte. Menzogna sono le forme vecchie, perchè è morto in esse lo spirito; menzogna sono le forme nuove, perchè non sono l'espressione di alcun sentimento. Chi persiste a seguire le vecchie traccie, le segue come le pecore; chi le abbandona, trascorre oltre

come i dementi: non la verità frena il primo, ma il torpore intellettuale e il volgare interesse; non la verità sospinge il secondo, ma il desiderio di ventura.

Ingannatori e ingannati, ipocriti e illusi, io non conosco altra via di salute per voi se non in un bagno di senso comune. Rifacciamoci qualche volta fanciulli, se vogliamo poi diventare uomini. Solo il buon senso, e col buon senso la buona fede, non la sottigliezza e la sofisticheria, sono la condizione assoluta della vita collettiva della specie, di quella vita collettiva di cui tutti abbiamo bisogno e senza di cui la vita individuale è egoismo e tristezza: solo il buon senso e la buona fede sono la salvaguardia e della morale e dell'arte, sono il presidio della società, perchè avvicinano l'uomo all'altro uomo, perchè li affratellano nei piaceri e nei dolori, perchè li affratellano nelle speranze. Abbandonatevi alla guida sana e incorrotta della natura nostra madre comune, e non siate irriverenti ai suoi misteri. La ragione certamente è la prima e la più nobile delle facoltà umane; essa ha condotto la speculazione scientifica ad altezze vertiginose, ma guardiamoci bene, — ora ne è tempo più che mai, — dal sciuparla e dall'esaurirla. Siamo stanchi ed abbiamo bisogno di riposo per ripigliare lena a procedere sulla via del progresso. La ragione ci aiuta ad intendere l'arte, la morale, la religione, la vita sociale; ma questi sono fenomeni che si producono antecedentemente alla nostra analisi, e che la nostra analisi non può distruggere senza distruggere insieme ogni umana perfettibilità. Colui che crede a forza d'acume di poter penetrare al fondo delle cose, per questa illusione stessa è un povero uomo che non giunge a sfiorarne neppure la superfice. C'è infatti al mondo qualche altra cosa anche al di là del due e due fanno quattro, ed il mondo non è punto finito in quel poco che la ragione attualmente può in-

tenderne. Ci sono molte verità, le quali, per così dire, devono essere prima sinceramente vissute per poi essere bene intese, se pure intendere veramente si potranno mai; e la vita morale somiglia più che non si creda alla vita fisica, la quale si conserva e si evolve in massima parte senza alcuna nostra cooperazione consciente. La religione, l'arte, la morale celano in sè lo stesso mistero, sebbene in misura ed aspetto diverso, e l'attività ad esse corrispondente non si può educare nè svolgere se non coi mezzi suoi propri e per le sue proprie virtù. Voi invece andando a cercare, se mai la cercaste, una religione, un'arte, una morale razionale, essiccate le fonti loro, e non ponete in loro luogo altro che illusione, convenzionalismo e vanità. Quindi avviene che tutto quello che non giungete a capire lo negate, e negazione non è scienza, ma distruzione; quindi avviene che ciò che credete d'intendere non l'intendete, perchè non tenete il debito conto di quanto sfugge alla vostra logica; quindi avviene che anche là dove l'intendere dirittamente sarebbe facile e piano, per la vostra abitudine di accontentarvi dei ragionamenti difettivi, vi trascinate, secondo vi spinge o l'interesse o l'impuntatura, di sofisma in sofisma, di arzigogolo in arzigogolo, fino al falso, fino all'iniquo, fino al ridicolo. Perciò vedete ciò che non è, perciò non volete vedere ciò che è chiaro per tutti ed evidente come la luce del sole.

Tornate semplici, tornate sinceri, se volete salvarvi. Tornate umili, perchè degli umili è l'avvenire, e nella redenzione degli umili sono un'altra volta riposte le speranze ed i voti per la salute del genere umano. E restituite il loro valore ai vocaboli, e ricominciate nella scuola a riporre in onore la sincerità, senza transazioni nè restrizioni. La sincerità è affine alla verità, la verità è presso che sinonimo di giustizia: non sono infatti

cose che si possano scindere, nè alcuno può essere insieme iniquo e veritiero, o giusto e bugiardo. Se volete serbare l'anima sana, dovete difenderla da tutti i morbi: sciocchezza è il guardarsi dalle febbri infettive e aprire le finestre alle febbri malariche. E se volete la giustizia, se la giustizia è la somma di tutte quante le virtù umane, dovete volere con essa e prima di essa la verità; e se volete disporvi a conoscere e ad accogliere la verità, dovete prima essere sinceri, e sinceri in tutte le manifestazioni della vita, sempre e ad ogni costo. Ed ora sinceri non siete mai. Platone, nel secondo della *Repubblica*, ci rappresenta il tipo dell'uomo ingiusto, del perfetto uomo ingiusto; e condizione necessaria e assoluta della perfetta ingiustizia è appunto, anche secondo Platone, la perfetta menzogna. Vi leggerò questa pagina, e ditemi poi se in questo ritratto non vi pare proprio di riconoscere una gran parte dei così detti galantuomini dei giorni nostri. " Innanzi tutto „, dice, " l'uomo ingiusto immaginiamo che agisca come agiscono i bravi professionisti. Come il bravo nocchiero o il bravo medico sa distinguere ciò che è impossibile e ciò che è possibile nell'arte propria, e questo tenta e quello lascia, ed inoltre se in qualche cosa erra, sa anche correggere; così l'uomo ingiusto metta mano prudentemente alle sue bricconate, e non lo si sappia, — se ha da essere veramente ingiusto, perchè chi è còlto, è da stimarsi un dappoco: infatti il colmo dell'ingiustizia è il parer giusto senza esserlo. Daremo pertanto al perfetto ingiusto l'ingiustizia più perfetta, e non gliela negheremo; ma lascieremo che, commettendo egli le più grandi iniquità, si procacci insieme la più bella fama di giustizia, e che se inciampa, sia capace di rizzarsi, e sia abile nel persuadere parlando, se mai si appalesa qualche sua marachella, e nell'usar la violenza, là dove occorra, con coraggio e

con forza e con l'aiuto di amici e di denaro. „ — Questo, questo è il vostro ideale; questo voi cercate nella morale, nell'arte, nelle lettere, nella giustizia, nella politica, nella vita, parere e darla ad intendere, parere e vincer la pugna, parere a qualunque costo e con qualsiasi mezzo. Ma il vero uomo giusto e sincero, quello che ha veramente nel cuore la religione della verità e della giustizia, il tipo ed il paradimma della sincerità e della rettitudine, ce lo descrive ancora Platone, continuando, nello stesso luogo: abbiate il coraggio d'imitarlo. " Ora, „ dice, " che abbiamo delineato costui in tal modo, collochiamo a paro con esso nel nostro discorso l'uomo giusto, l'uomo semplice e generoso, come dice Eschilo, colui che vuole non già parer buono, ma essere. E certo convien levargli il parere. Poichè se parrà essere giusto, ne avrà e vantaggi ed onori, appunto perchè pare tale, e allora non si sa più se egli è giusto per la giustizia o per l'utile che la accompagna. Bisogna pertanto spogliarlo di tutto, ad eccezione della giustizia, e farlo tale che sia in condizione opposta del primo. Infatti, senza ch'egli abbia commesso alcunchè di male, abbia opinione di essere un birbante, affinchè sia a tutta prova di giustizia, da non lasciarsi scuotere dalla mala opinione e dalle sue conseguenze, ma continui immutato per tutta la vita fino alla morte, a parere ingiusto e ad esser giusto... „.

Il magistrato alzò gli occhi dal libro, e si accorse che il suo interlocutore dissimulava un risolino.

38. Ciccotti. **La guerra e la pace nel mondo antico** . . . . . L. 3,50
39. Rabius. **Diritti e doveri della critica** . . . . » 3 —
40. Sergi. **La psiche nei fenomeni della vita** . . . . » 2,50
41. Henle. **La vita e la coscienza.** — Con figure . . . . » 3 —
42. Baccioni. **Nel regno del profumo** . . . . » 2,50
43. Strafforello. **Il progresso della scienza** . . . . » 3 —
44. Minutilli. **La Tripolitania.** — Con una carta . . . . » 3,50
45. Maeterlink. **La saggezza ed il destino** . . . . » 3,50
46. Molli. **Le grandi vie di comunicazione** . . . . » 4 —
47. Vaccaro. **La lotta per l'esistenza** . . . . » 3 —
48. Grant Allen. **La vita delle piante.** — Con figure . . . . . . » 3 —
49. Zini. **Il pentimento e la morale ascetica** . . . . » 3 —
50. Materi. **L'eloquenza forense** . . . . » 2 —
51. Morasso. **L'imperialismo artistico** . . . . » 3,50
52. Lombroso. **I segni rivelatori della personalità.** — Con figure » 3 —
53. Oddi. **Gli alimenti e la loro funzione** . . . . » 4 —
54. Rossi. **I suggestionatori e la folla** . . . . » 2,50
55. Vaccai. **Le feste di Roma antica** . . . . » 3,50
56. Marchesini. **Il dominio dello Spirito** . . . . » 3,50
57. Sergi. **Gli Arii in Europa e in Asia.** — Con figure . . . . . » 3,50
58. Zanotti Bianco. **Istorie di mondi** . . . . » 4 —
59. Harnack. **L'essenza del Cristianesimo** . . . . » 4 —
60. James. **Gli ideali della vita** . . . . » 3 —
61. Baccioni. **Dall'alchimia alla chimica.** — Con figure . . . . » 5 —
62. Cappelletti. **La leggenda Napoleonica.** — Con figure . . . » 5 —
63. Mach. **Analisi delle sensazioni** . . . . » 4 —
64. Labanca. **Gesù Cristo.** — Con figure . . . . » 4 —
65. Anderson. **Le civiltà estinte dell'oriente** . . . . » 3 —
66. Coupnet. **I piaceri della tavola.** — Con figure . . . . » 5 —
67. Sighele. **L'intelligenza della folla** . . . . » 2,50
68. Hickson. **La vita nei mari.** — Con figure . . . . » 2,50
69. Costa. **Il Buddha** . . . . » 3,50
70. Solerti. **Le origini del melodramma** . . . . » 3,50
71. Brofferio. **Per lo Spiritismo** . . . . » 3,50
72. Clodd. **Storia dell'Alfabeto.** — Con figure . . . . » 3 —

NB. — I volumi di questa serie esistono pure elegantemente legati in tela con fregi artistici, con *una lira* d'aumento sul prezzo indicato.